3 1761 07460114 7

PR
4336
R47

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/quellenstudienzu00ritt

691189
8.1.59

# PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

**Alois Brandl** und **Erich Schmidt.**

XX.

Quellenstudien zu Robert Burns. 1773—1791.

Von Otto Ritter.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1901.

PALAESTRA XX.

# Quellenstudien

zu

# Robert Burns

1773—1791.

Von

**Otto Ritter**

Dr. phil.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1901.

PR
4336
R47

# Vorwort.

Während früher über die Originalität des "Naturpoeten" Robert Burns die phantastischsten Anschauungen verbreitet waren, hat man jetzt einsehen gelernt, dass Burns' Dichtung durchaus aus litterarischen Anregungen hervorgewachsen ist: seine schottischen Lieder wurzeln im Boden der schottischen Volkslyrik, seine schottischen Gedichte knüpfen an die Traditionen der 'Vernacular School' an, seine englischen Lieder und Gedichte stehen mehr oder minder unter dem Banne des (Pseudo-)Classicismus; überdies hat die englische Kunstpoesie des 18. Jahrhunderts stark auf ihn gewirkt. Diese Erkenntnis, zu der vor allem die Forschungen der Minto, Angellier, Robertson und Henley-Henderson beigetragen haben, im einzelnen weiter zu begründen, die Frage nach der Abhängigkeit des Dichters möglichst allseitig, mit Rücksicht auf alle wichtigeren seiner englischen und schottischen Lieder und Gedichte zu erörtern, ist der Zweck der vorliegenden Arbeit*).

*) Dieselbe ist hervorgegangen aus einer Abhandlung, die im Jahre 1897 den Königlichen Preis der Universität Berlin erhielt. Ihr erster Teil erschien 1899 als Dissertation unter dem Titel "Quellenstudien zu Robert Burns für die Jahre 1773—1783." — Die im selben Jahre erschienene Broschüre von Meyerfeld "Robert Burns. Studien zu seiner dichterischen Entwicklung" (eine Preis-Konkurrenzarbeit, wie ich zum Verständnis und zur Würdigung der Meyerfeldschen Kritik meiner Dissertation in den Englischen Studien, Band 28 bemerken will) hat mich nichts Neues lehren können; ein paar Punkte, in denen ich mich mit M. in Übereinstimmung fand, lag kein Anlass vor, zu tilgen.

Studien, Untersuchungen wollen die folgenden Blätter sein — nichts weiter. Sie werden, ich weiss es wohl, als erster Versuch, die Aufgabe in eindringlicherer und umfassenderer Weise in Angriff zu nehmen, viel Unfertiges und Lückenhaftes enthalten. Was ich biete, sind ganz wesentlich Bausteine. An eine Verarbeitung des Materials habe ich mich nur mit Vorsicht hie und da gewagt; in vollem Umfange und wirklich nutzbringend wird eine solche meiner Überzeugung nach erst dann vorgenommen werden können, wenn noch reichlicheres Material zu Tage gefördert sein wird, wenn die litterarhistorische Erforschung der englischen und der schottischen Lyrik des 18. Jahrhunderts weiter gediehen ist, und wenn wir — last not least — in die "innere Dichtform", in unserm Falle also speciell in die Psychologie der lyrischen Dichtung eine tiefere Einsicht gewonnen haben werden.

Ich führe meine Untersuchungen zunächst bis zum December des Jahres 1791, also bis zu dem Zeitpunkte, wo Burns sein Pachtgut Ellisland verlässt und nach dem Städtchen Dumfries übersiedelt. Sein Eigenstes und Bestes hat er gegeben; wohl gelingt ihm noch so manches schöne Lied, aber im allgemeinen ist doch ein Sinken seines Könnens unverkennbar. Sein Schaffen wird mühsamer, bewusster; er hat es mehr und mehr nötig, sich an litterarischen Vorbildern zu inspiriren. Es ist klar, dass gerade für diese Zeit die Liederbücher und chapbooks des 18. Jahrhunderts im weitesten Umfange heranzuziehen sind. Da mir nun hier in Berlin nur eine geringe Anzahl derselben zur Verfügung steht, habe ich mich entschlossen, mit der Herausgabe des fehlenden Teils meiner Arbeit solange zu warten, bis ich für ihn wenigstens die Sammlungen des Britischen Museums nutzbar gemacht habe.

In der chronologischen Anordnung der Lieder und Gedichte schliesse ich mich an die Library Edition von Scott Douglas an. Um einer Äusserlichkeit zu gedenken, so ist die Normirung der Majuskeln in den Titeln der

Burns'schen Gedichte im Hinblick auf den Centenary Burns erfolgt. —

Zum Schlusse kann ich es nicht unterlassen, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Brandl, für die Anregung zu dieser Arbeit, wie für die mannigfachste Belehrung meinen ehrerbietigsten Dank auszusprechen.

**O. Ritter.**

# Inhaltsverzeichnis.[1])


| | | Seite |
|---|---|---|
| *Song — Handsome Nell* (Excurs über die schottische Volkslyrik im 18. Jahrhundert) | [1773] | 1 |
| *Song* — 'O Tibbie, I hae seen the day' | [1775] | 5 |
| *Song* — 'I dream'd I lay where flowers were springing' | | 8 |
| *Song — A Ruined Farmer* | [1776] | 10 |
| *Tragic Fragment* | [1778] | 12 |
| *Song — Montgomerie's Peggy* | [1779] | 13 |
| *Song — The Ploughman's Life* | | 15 |
| *Song — The Ronalds of the Bennals* | [1780] | 16 |
| *Song* — 'Here's to thy health, my bonie lass' | | 19 |
| *Song — The Lass of Cessnock Banks* | | 20 |
| *Song — Mary Morison* | | 23 |
| *Winter: A Dirge* | [1781] | 26 |
| *Paraphrase of the First Psalm* | [1781/2] | 29 |
| *The First Six Verses of the Ninetieth Psalm Versified* | | 29 |
| *A Prayer in the Prospect of Death* | | 30 |
| *Stanzas on the Same Occasion* | | 31 |
| *Song — Raging Fortune: A Fragment* | [1782] | 33 |
| 'My father was a farmer upon the Carrick border' | | 34 |
| *The Death and Dying Words of Poor Mailie* | [1783] | 37 |
| *Poor Mailie's Elegy* (Excurs: die 'burleske Elegie' vor Burns) | | 39 |
| *Song — The Rigs o' Barley* | | 42 |
| *Song — Composed in August* (Excurs: Die Jagd und das Mitgefühl mit den Tieren in der englischen Litteratur vor Burns) | | 44 |
| *Song — My Nanie, O* | | 47 |
| *Song* — 'Green grow the rashes, O' | | 49 |


---

[1]) Die Sondertitel der Lieder und Gedichte sind in Cursiv, die als Titel fungirenden Anfangszeilen in gewöhnlichem Schriftsatz gedruckt.

| | | Seite |
|---|---|---|
| *Remorse — A Fragment* | | 52 |
| *Epitaph on a Henpecked Squire* | [1784] | 53 |
| *A Fragment*: 'When Guilford good our pilot stood' | | 53 |
| *Song* — 'When first I came to Stewart Kyle' | | 54 |
| *Man was Made to Mourn: A Dirge* | | 55 |
| *The Twa Herds: or, The Holy Tulyie* | | 60 |
| *Epistle to Davie, a Brother Poet* | [1785] | 61 |
| *Holy Willie's Prayer* | | 66 |
| *Epistle to J. Lapraik* (Excurs: Burns und die älteren Episteln) | | 67 |
| *Second Epistle to J. Lapraik* | | 71 |
| *Epistle to Wm. Simpson* | | 72 |
| *Song* — 'Tho' cruel fate should bid us part' | | 75 |
| *Second Epistle to Davie* | | 76 |
| *Song — Young Peggy* | | 76 |
| *Fragment* — 'Her flowing locks, the raven's wing' | | 77 |
| *Halloween* (Excurs: Burns und die 'schottische Schule') | | 77 |
| *To a Mouse* | | 82 |
| *The Jolly Beggars* | | 84 |
| *The Cotter's Saturday Night* | | 93 |
| *Address to the Deil* | | 108 |
| *Scotch Drink* | | 112 |
| *The Twa Dogs* | [1786] | 114 |
| *Epistle to James Smith* | | 121 |
| *The Vision* | | 123 |
| *Song — The Rantin Dog, the Daddie o't* | | 131 |
| *The Holy Fair* | | 132 |
| *Song — Composed in Spring* | | 137 |
| *To a Mountain Daisy* | | 138 |
| *To Ruin* | | 141 |
| *The Lament* | | 141 |
| *Despondency — An Ode* | | 143 |
| *Song* — 'Will ye go to the Indies, my Mary' | | 145 |
| *Epistle to a Young Friend* | | 146 |
| *Song — The Lass o' Ballochmyle* | | 148 |
| *Nature's Law* | | 150 |
| *The Brigs of Ayr* | | 151 |
| *Song* — 'The night was still, and o'er the hill' | | 157 |
| *Tam Samson's Elegy* | | 157 |
| *Epistle to Major Logan* | | 159 |
| *A Winter Night* | | 160 |
| *Song* — 'Ye wild mossy mountains sae lofty and wide' | | 166 |
| *Address to a Haggis* | | 167 |
| *Song — Bonie Dundee* | [1787] | 169 |

Seite

*Lament for the Absence of Wm. Creech* . . . . . 170
*Elegy on the Death of Sir James Hunter Blair* . . . . . 171
*Verses Written with a Pencil at Taymouth* . . . . . 172
*The Humble Petition of Bruar Water* . . . . . 173
*Lines on the Fall of Fyers* . . . . . 175
*Castle Gordon* . . . . . 176
*On Scaring some Waterfowl in Loch Turit* . . . . . 177
*On the Death of Robert Dundas* . . . . . 179
*Sylvander to Clarinda* . . . . . 181
*Song* — 'I'm o'er young to marry yet' . . . . . [1788] 182
*Song — M'Pherson's Farewell* . . . . . 183
*Song* — 'Stay, my charmer, can you leave me?' . . . . . 184
*Song — The Bonie Lad That's Far Awa* . . . . . 184
*Song* — 'Of a' the airts the wind can blaw' . . . . . 186
*To Robert Graham, Esq., of Fintry* . . . . . 187
*Song* — 'O, were I on Parnassus hill' . . . . . 189
*Song* — 'The lazy mist hangs from the brow of the hill' . . 191
*Song* — 'It is na, Jean, thy bonie face' . . . . . 192
*Song* — 'Should auld acquaintance be forgot' . . . . . 194
*Song — The Silver Tassie* . . . . . 196
*To a Kiss* . . . . . 197
*To Robert Graham, Esq., of Fintry* . . . . . 197
*Passion's Cry* . . . . . [1789] 199
*Song* — 'She's fair and fause that causes my smart' . . . . 200
*To Miss Cruickshank* . . . . . 201
*Song* — 'Ye gallants bright, I rede you right' . . . . . 202
*Song* — 'Young Jockie was the blythest lad' . . . . . 203
*Song* — 'Jamie come try me' . . . . . 204
*Song — Sweet Tibbie Dunbar* . . . . . 205
*Song — The Captain's Lady* . . . . . 206
*Song* — 'John Anderson my jo, John' . . . . . 206
*Song* — 'My Harry was a gallant gay' . . . . . 207
*Song* — 'Thou ling'ring star, with less'ning ray' . . . . . 208
*Song* — 'Thine am I, my faithful fair' . . . . . [1790] 212
*Election Ballad Addressed to Robert Graham* . . . . . 212
*Elegy on Captain Matthew Henderson* . . . . . 213
*Tam o' Shanter* . . . . . 216
*Elegy on Miss Burnet* . . . . . [1791] 221
[*Lament of Mary Queen of Scots* . . . . . 222]
*Song — The Banks o' Doon* . . . . . 224
*Lament for James, Earl of Glencairn* . . . . . 225
*Song — Craigieburn Wood* . . . . . 229
*Song — Lovely Davies* . . . . . 230

Seite

*Song — The Posie* . . . . . 230
[*Caledonia, A Ballad* . . . . . 232]
*Song* — 'Turn again, thou fair Eliza!' . . . . . 234
[*Song — Sweet Afton* . . . . . 234]
*Song* — 'Sensibility how charming' . . . . . 236
*Song — The Cares o' Love* . . . . . 237

Anhang . . . . . 238
Litteratur . . . . . 246
Titel und Anfangszeilen der besonders besprochenen Burns'schen Lieder und Gedichte . . . . . 249
Verzeichnis der nur gelegentlich erwähnten Burns'schen Lieder und Gedichte . . . . . 254
Namenverzeichnis . . . . . 257

## Song — Handsome Nell 1773

'O, once I lov'd a bonie lass'

Burns selbst berichtet in dem Briefe an Dr. John Moore vom 2. August 1787 über die Entstehung dieses seines ersten Reimversuchs. Von Wichtigkeit sind die Worte: 'Among her [i. e. Nelly Kilpatrick's] other love-inspiring qualifications, she sung sweetly; and 'twas her favorite *reel* to which I attempted giving *an embodied vehicle in rhyme*[1]) . . . my girl sung a song which was said to be composed by a small country laird's son, on one of his father's maids, with whom he was in love; and I saw no reason why I might not rhyme as well as he[2]) . . . Thus with me began Love and Poesy.' Aus der Kritik, die Burns dem Liede in seinem ersten Commonplace Book zu teil werden liess, sei das Folgende angeführt: 'The first distic of the first stanza is quite too much *in the flimsy strain of our ordinary street ballads;* and on the other hand, the second distic is too much in the other extreme. The expression is a little awkward, and the sentiment too serious . . . The third Stanza has a little of the flimsy turn in it; and the third line has rather too serious a cast . . . The seventh Stanza[3]) has several minute faults; but I remember I composed it in a wild enthusiasm of passion . . .' (ChW I. 103).

[1]) [2]) S. den Anhang Nr. 1 und 2.

[3]) Das Urteil des Dichters über die 6. Strophe, wonach 'the second and fourth lines ending with short syllables hurts the whole,' könnte durch eine Bemerkung Shenstone's (*On Writing and Books*, XL) bestimmt sein: 'Rhymes, in elegant poetry, should consist of syllables that are long in pronunciation,' etc.

Von Leidenschaft spürt man, wie schon Cunningham hervorgehoben hat, in dem Liede selbst nicht eben viel. Aber es ist doch auch die charakterlose Minderjährigkeit nicht, zu der man es bisweilen hat stempeln wollen. Was uns der verliebte Bursch sagt, das bewegt sich keineswegs, aller Eigenart und Ursprünglichkeit bar, in dem herkömmlichen, konventionellen Geleise. Sein 'Lenchen' ist von den Chloris und Chloe und Phyllis der klassizistischen Poesie, die sich alle vor Schönheit nicht zu lassen wissen, gar sehr verschieden; sie ist einfach die 'sweet sonsy lass,' wie sie der Dichter gesehen hat.

Diese Wahrhaftigkeit, diesen Realismus teilt unser Lied mit der volkstümlichen schottischen Liederdichtung, auf die hier etwas näher einzugehen ist. 'For two generations before Burns wrote,' schreibt Minto[1]), 'there had been throughout Scotland an unbounded enthusiasm for song-writing in the native dialect. The movement began early in the century among a knot of idle lairds, younger sons, and Writers to the Signet in Edinburgh; but in the course of a very short time it became universal throughout the country. Men and women of all ranks took part in it . . . Judges of the Court of Session, scions of noble houses, ministers, farmers, gardeners, shepherds, — no one thought himself too high to condescend or too humble to aspire. All were ambitious of trying their hand at a rhyme in the vernacular. . . Miscellany after miscellany poured from the press collecting the effusions of the wonderfully miscellaneous herd of writers; and these collections were conned in moorland bothies and kitchen firesides as ardently as in libraries and drawing-rooms. It was in this school that Burns received the literary education that fitted him for his work in life. He was nourished on two generations of poetry,' etc.

Wie alle echte Volkslyrik zeichnet sich diese Litteratur aus durch Natürlichkeit, Ungekünsteltheit, Unmittel-

---

[1]) *The Literature of the Georgian Era*, p. 126.

barkeit; durch die volle, naive Hingabe an jede Gefühlsregung. Fest im heimischen Boden wurzelnd, atmet sie das frischeste Leben. Eine reiche Skala humoristischer Töne steht ihr zur Verfügung; schon Goethe hat das angemerkt. Gedankenschwerer Tiefsinn ist ihr ebenso fremd, wie die feineren Differenzirungen der Empfindung; die allgemeinen, ewigen Stimmungen des Menschenherzens sind es, die hier laut werden. Und dieser allgemeinen Verständlichkeit dient auch eine klare, schlichte Form.

Freilich: dieser Lyrik gelingt es nicht immer, ihr Wesen rein und unverfälscht zu erhalten. Ab und zu nimmt sie etwas von Stil und Manier der klassizistischen englischen Kunstlyrik an, wie sie sich in den "Eighteenth Century Song-Books", in Broadsides und Chapbooks übel breitmacht. Diese Strömung, die eine Abkehr vom Heimisch - Volkstümlichen bedeutet, tritt schon bei Ramsay und seinem Kreise stark hervor; sie geht durch das Jahrhundert hindurch; bei Burns erscheint sie kaum in geringerer Stärke als bei seinen Vorgängern. Ihre Kennzeichen sind etwa darin zu erblicken: das Vollblütige, das Urwüchsige in Empfindung und Sprache verkümmert, und die Reflexion, das Verstandesmässige drängt sich hervor; der frische, würzige Duft von Wald und Heide, der dort geherrscht hatte, muss vor faden Salonparfüms weichen, und nur selten noch giebt die Natur Hintergrund oder Rahmen her. Galt es dort, den Hörer möglichst schnell in die individuelle Stimmung des Liedes zu bannen, so konzentrirt sich hier, wo es ja überhaupt nicht eigentlich auf das Erwecken einer Stimmung ankommt, das Interesse vielmehr auf den Schluss, der gern mit einer Pointe, einem Concetto ausgestattet wird. Unkünstlerisch moralisirende Elemente dringen ein, und in ihrem Gefolge oft eine platttriviale Geschwätzigkeit. Was Stil und äussere Form betrifft, so erscheint an Stelle der alten Schmucklosigkeit ein Paradiren mit den verschiedensten rhetorischen Putz- und Schminkmitteln; in dem Masse, wie sich der Ausdruck verkünstelt, tritt der Dialekt zurück; der Rhythmus nimmt

einen regelmässigen, gleichförmig gemessenen Gang an; den Reimen wird eine ungleich grössere Sorgfalt zugewandt; Refrains und Chorstrophen, jene eminent sanghaften Elemente, verschwinden so gut wie ganz.

Dass Burns in unserm Liede[1]) doch auch von dieser Strömung nicht völlig unberührt geblieben ist, lässt der erste Blick auf den Stil des Liedes erkennen. Wo fände man im echten "Vernacular Folk-Song" Ausdrücke wie 'honor,' 'reputation,' 'qualities,' u. s. w., wo Metaphern wie 'honor *warms* my breast,' 'it's innocence and modesty that *polishes the dart*'? Aber, wie gesagt, das ist nur ein Einschlag. Im Grunde wurzelt unser Lied in der rein volkstümlichen Dichtung. Deren Stil und Art entspricht es, wenn — um einige Punkte geltend zu machen, die in der obigen Skizze unerwähnt geblieben waren — in allen Strophen (bis auf die vierte) jedes Distichon einen in sich abgeschlossenen Satz bildet, wenn gewisse Arten der 'Wiederholung' auftreten, wenn das Lied mit einem — gleichsam im Überschwange des Gefühls hervorgejauchzten — 'O' eröffnet wird, u. s. w.

Was das Versmass belangt, so ist auch hier wieder zu beobachten, wie das zu Grunde liegende Metrum des Septenarpaars (ein volkstümliches Metrum par excellence!) nicht rein durchgeführt ist, sondern mehrfach durch Binnenreim durchbrochen erscheint (Schema 4a 3b 4a 3b): ein deutliches Herüberwirken der grössern Regelmässigkeit der Kunstlyrik. Der Rhythmus ist, wie der Dichter selbst erklärte (vgl. S. 1), einer schottischen Tanzweise angepasst.

## Einzelnes.[2])

Den typisch-volkstümlichen Charakter des Eingangs mögen einige Parallelstellen darthun: 'Once I loved a

---

[1]) Über Burns als Dichter schottischer Lieder im allgemeinen vgl. den Anhang, Nr. 3.

[2]) Die in meiner Dissertation p. 11 ausgesprochene Vermutung, dass Burns für Ton und Inhalt gewisser Stellen (Str. III f.; VI) von einem Liede Akenside's (?) *The Shape alone* leise Anregungen empfangen

maiden fair' (*Roxburghe Ballads*, II. 403; ca. 1620 gedr.); 'My love was once a bonnie lad' (*The Flowers of Edinburgh*, ca. 1740; auch in Herd's *Scots Songs*, I. 216, &c.); 'Once I lov'd a lass with a rowling eye' (*Roxb. Ballads*, VII. 338; vgl. D'Urfey's *Wit and Mirth*, 1719, V. 12); 'Once did I love, and a very pretty girl' (*Roxb. Ballads*, VII. 361); 'Once did I love a bonny, bonny bird' (eb. 359); u. s. w. 'Once I did love a pretty lass' liest man in einem Liede der Roxburghe Collection (RB VI. 782).

Die nicht eben poetischen 'better qualities' in Str. III, 3 verdankte Burns wohl dem Liede Ramsay's *My Daddy forbad* (*Tea-Table Miscellany*, I. 94; *The Lark*, 274; u. s. w.):

'And though my dear lad not ae penny had,
Since qualities better has he,' &c.

Die spätere Fassung von Str. IV, 2 scheint, wie in noch höherm Grade der folgende Vers aus dem Fragmente *My Girl She's Airy* (1784):

'She's always good natur'd, good humor'd, and free,'

beeinflusst durch die Ramsaysche[1]) Zeile:

'But Susie was faithful, good-humor'd, and free.'

Auch Str. V, 1 ist kaum mehr als eine Ramsay-Reminiscenz; vgl. das Lied *Bessie Bell and Mary Gray*, Z. 19:

'She's ay sae clean, redd up, and braw.'

## Song — 'O Tibbie, I hae seen the day' 1775

Austin's Lied *Lack of Gold*[2]) war Burns wohlbekannt und mag ihn zu seinem Liede *O Tibbie*, etc. angeregt haben. Es beginnt: 'For the lack of gold she's left me,' vgl. Chorstr., Z. 3 unsers Liedes: 'For laik o' gear ye

---

haben könne, sei hier kurz wiederholt. — Wenn der junge Robert übrigens auf bunten Putz keinen Wert legt (II 2, VI 1), dagegen die 'gracefu' mien' und die 'looks' der Geliebten rühmend hervorhebt, so mag ihm hierfür der Ramsay des *Highland Laddie* (*Tea-Table Miscellany*, I. 85; &c.) vorbildlich gewesen sein.

[1]) *The Yellow-hair'd Laddie*, Z. 15.

[2]) *The Charmer*, 1751 (vgl. Scott Douglas V. 436, Anm); Herd's *Scots Songs*, I. 258; *The Scots Musical Museum*, II. 171; u. s. w.

lightly me.'[1]) Das Thema ist also dasselbe, nur dass sich Burns direkt an 'Tibbie' wendet. Beide Lieder führen den Gedanken, dass bei der untreuen Geliebten nur äusserliche, materielle Vorzüge etwas gelten, weiter aus: (Austin) 'A star and garter have more art Than youth, a true and faithful heart;' (Burns):

'Altho' a lad were e'er sae smart,
If that he want the yellow dirt,[2])
Ye'll cast your head anither airt . . .
But if he hae the name o' gear,
Ye'll fasten to him like a brier,' etc.

Durchaus verschieden aber ist die Stimmung der beiden ob ihrer Armut verschmähten Liebhaber. Bei Austin erklärt er wehmütig: 'Ich will der Liebe entsagen — Ye Powers above, I to your care Give up my charming lovely fair,' etc. Ganz anders bei Burns: Hier klingen bereits die ersten Strophen in eine trotzige Absage aus.

Man könnte versucht sein, in diesem Abgehen des Dichters von seiner Vorlage einen Ausdruck jener vielberufenen 'stubborn independence inherited from his father'[3]) zu erblicken; doch liegt vielleicht auch Einfluss eines andern Liedes vor, wofern dasselbe, wie HH (III. 333) vermuten, wirklich älter als das unsere ist: *The saucy Lass with the Beard* (aus einem 'Falkirk chap' der Motherwell Collection). Es liesse sich auch an Beeinflussung durch das alte Lied *The Blaithrie o't*[4]) denken: in einer Version, die nach *The Charmer* (1749) in *The Illustrated Book of Scottish Songs*, p. 199 mitgeteilt und deren Inhalt dem unsers Liedes sehr verwandt ist, lauten die I. und die IV. Strophe:

'When I think on this warld's pelf,
And the little wee share I hae o't to myself,

[1]) Derselbe Gedanke erscheint auch in den *Lines Written on a Bank Note*, Z. 3: 'For lack o' thee I 've lost my lass.'

[2]) Dieser Ausdruck vielleicht nach Pope, *Essay on Man*, IV. 279: 'Is *yellow dirt* the passion of thy life?'

[3]) Craigie, *A Primer of Burns*, p. 9.

[4]) Wir wissen von Burns selbst (vgl. ChW IV. 377), dass dies das erste Lied war, das er auswendig lernte.

And how the lass that wants it is by the lads forgot: —
May the shame fa' the gear and the blaithrie o't! . . .

But all this shall never daunton me,
Sae lang as I keep my fancy free;
For the lad that's sae inconstant he is not worth a groat,' etc.

Die fast schroffe Wendung zu der 'lass beside yon park' in Str. VIII dürfte, wie auch einige scharfe Accente in den Strophen IV ('But sorrow tak him,' etc.) und VII ('But, Tibbie, lass,' etc.) einzig auf Rechnung unseres Dichters zu setzen sein.

Zu der Wahl des Namens 'Tibbie' mag Burns das alte Lied *Tibbie Fowler o' the Glen*[1]) bestimmt haben.

Zeigt das Versmass starke Ähnlichkeit mit dem von Austin's *Lack of Gold*, so ist der Rhythmus des Liedes direkt einer Strathspey-Melodie angepasst.

Der Stil zeigt gegenüber der *Handsome Nell* ein einheitlicher volkstümliches Gepräge. Die Tropen, die 'gelehrten' und die Fremdwörter, sind verschwunden; dafür ist der Dialekt viel reichlicher zur Verwendung gelangt. Auch der (freilich nur im Ansatz vorhandene) Refrain und der *Chorus* bekunden die stärkere Einwirkung des Volkstümlichen. Der Dichter giebt sich in freierer Bewegung; ja der Gefühlsausdruck hat etwas Eruptives, wofür die massenhafte diäretische Verwendung einsilbiger Wörter charakteristisch ist.

Im einzelnen sind mir folgende Anklänge an ältere Lieder aufgefallen:

I, 1—2, II, 1—3 und V, 3 erinnern an die 2. Strophe des berühmten *Phillida flouts me:*

'At the fair t'other day,
As she pass'd by me,
She look'd another way,
And wou'd not spy me,' etc.

Die 1. Zeile der letzten Strophe 'There lives a lass beside yon (Var. in yonder) park' ist Versen volkstüm-

[1]) Ein Fragment davon bei Herd (1776), II. 223; eine vollständigere Fassung in *The Scots Musical Museum*, V.

licher Art nachgebildet, wie 'There lives a lass upon the green' (*The Hive*, II. 186, 3. Ed., 1727; u. ö.)[1]), 'There liv'd a lass in yonder dale' (*Katherine Jaffray*, I, 1, Herd's Mss., I. 61, II. 56), 'In yonder town there wons a May' (*Tea-Table Misc.*, [IV.] 381 u. ö.), u. s. w.; — die Zeilen 2 und 3 derselben Strophe lehnen sich fast wörtlich an Verse an wie 'I had rather have Nanny in her smock . . . As to have Betty with five thousand marks,' etc. (*Willy and Nanny*: *Roxburghe Ballads*, III. 409), 'I wad rather hae my lassie, though she cam in her smock, Than a princess wi' the gear and the blaithrie o't' (von Burns mitgeteilte Version von *The Blaithrie o't*, III, 3–4; vgl. ChW IV. 377), oder 'I'd tak my Katy but a gown, Barefooted,' etc. (Ramsay's *Highland Lassie*, II, 3 f.)[2]); — Z. 4 'That gars you look sae high' ist ein Echo des Verses 'That gars me look sae crouse' (*Maggie's Tocher*, V, 10: *Tea-Table Misc.*, I. 27, u. ö.).

1775 **Song — I Dream'd I Lay**

'I dream'd I lay where flowers were springing'

Wm. Scott Douglas hat darauf hingewiesen, dass 'this production was suggested to the young lyrist by his admiration of Mrs. Cockburn's song, "I've seen the smiling of Fortune beguiling," which, about the year 1764, found its way into miscellaneous collections of song.'[3])

Welche Motive, Gedanken und Ausdrücke dem genannten Liede entlehnt sind, hat derselbe Herausgeber

---

[1]) Das Lied, das von Sir Harry Sheeres († 1710) herrührt, wurde ursprünglich in Southerne's *Oroonoko* (Act II, Sc. 2) gesungen.

[2]) 'Thou kens I love thee all *in thy sark*' versichert 'Jockey' seiner 'Jenny' in dem anglo-schottischen Liede 'When first Rebellion pusht at the Crown' (17. Jh.; vgl. Ebsworth's *Bagford Ballads*, 483). Und schon bei Chaucer heisst es ja einmal (*Canterbury Tales*, E 1983 ff.):

'I hym assure
To love hym best of any creature,
Though he namoore hadde than his sherte.'

[3]) *The Blackbird*, 1764; *The Charmer*, 1765; *The Lark*, 1765. Auch Herd's *Scots Songs*, I. 48 und 214; u. s. w.

(Library Ed. I. 8) festgestellt. Hier sei nur folgendes bemerkt: unserem Dichter dient die Schilderung einer, von ihm im Traume geschauten[1]) Naturscene (Str. I) zur Versinnbildlichung des eigenen Schicksals (Str. II, 1—4); nicht so Mrs. Cockburn, die uns verschiedene reale Naturvorgänge zeigt, durch die sie in erster Linie die Wandelbarkeit des Geschicks überhaupt symbolisirt sehen möchte. Beachtenswert erscheint ferner, dass Burns am Schlusse seines Liedes seinem "Kraftbewusstsein, das zum Widerstande gegen die Schicksalsstürme entschlossen ist und auf endlichen Sieg hofft," energischen Ausdruck verleiht,[2]) während eine dumpfe, müde Resig-

[1]) Wie kam Burns zu dieser Einkleidung? Visionäre Scenen waren gerade in der schottischen Dichtung von jeher besonders beliebt; vielleicht aber darf man auch in unserm Liede einen Einfluss von Addison's 'Vision des Mirza' sehen, die Burns ja sehr früh kennen gelernt hatte. Dass bei dem subjektiven Burns lediglich das eigene Leben und Schicksal, bei dem objektiven Addison dagegen ganz allgemein 'human life' einen allegorischen Ausdruck findet, ist nur natürlich. — Zu unserer I. Strophe mag auch die Stelle aus Ramsay's *Gentle Shepherd* (III 3) verglichen werden, wo 'Jenny' sagt:

'I've seen with shining fair the morning rise,
And soon the sleety clouds mirk a' the skies;
I've seen the silver spring a-while rin clear,
And soon in mossy puddles disappear,' &c.

Haben diese Zeilen vielleicht auf das Lied der Mrs. Cockburn eingewirkt? — Noch sei bemerkt, dass sich das von Burns gewählte Einkleidungsmotiv (Str. I, 1 ff.) in auffallend ähnlicher Form am Eingange von James Tytler's (1747—1805) Liede *The Young Man's Dream* wiederfindet:

'One night I dream'd I lay most easy,
By a murm'ring river's side,
Where lovely banks were spread with daisies,
And the streams did smoothly glide,' etc.

Wann dieses Lied, das u. a. in *The Scots Musical Museum* erscheint, zuerst veröffentlicht worden ist, habe ich leider nicht ermitteln können.

[2]) Unzweifelhaft haben wir hier 'an expression of that *stubborn independence* inherited from his father' (Craigie 9; vgl. S. 6); zugleich den ersten Vorklang des später so machtvoll angeschlagenen "Trotz alledem." (Litterarische Einwirkung von irgendwelcher Seite her dürfte in

nation aus den *Flowers of the Forest* zu uns spricht: 'O fickle Fortune! Why this cruel sporting? . . . Nae mair your smiles can chear me, Nae mair your frown can fear me . . .'

1776 **Song — A Ruined Farmer**

'The sun he is sunk in the west'

Burns dichtete das Lied zu der Melodie *Go from my Window, Love, do,* "a very plaintive air of the olden time" (Scott Douglas, Kilm. Ed. II. 395; vgl. auch Chappell-Wooldridge, *Old English Popular Music,* I. 146). Rhythmus und Reimstellung sind durch sie bedingt.[1])

---

unserm Falle kaum anzunehmen sein; jene alten Zeilen, auf die uns Burns selbst hinweist (*First Common-place Book*; ChW I. 142):

'When clouds in skies do come together
To hide the brightness of the sun,
There will surely be some pleasant weather
When a' thir storms are past and gone,'

sie atmen doch nur die geruhige Zuversicht des 'Post nubila Phoebus', nicht aber jenes Kraftbewusstsein, wie es sich in dem Schlusse unseres Liedes ausspricht. Die metrische Struktur des letzteren mag allerdings von ihnen geborgt sein.)

[1]) Eine 'debased imitation of *Go from my Window, Love, do,*' die um 1770 entstanden und unserm Dichter schwerlich unbekannt geblieben ist, hat Ebsworth in den *Roxburghe Ballads*, VI. 207 abgedruckt. Ihre ersten drei Strophen lauten:

'One night, as I lay on my bed,
The thoughts of love came in my head;
I was sore oppress'd, could take no rest,
Away to my own true-love I'll go,
[And say, "*Open the window, my Love, do!*"]

Unto my Love's window I came,
I boldly call'd her by her name:
"'Tis for thy sake that I came here,
Thro' the bitter frost and snow.
So *open me the window, my Love, do!*"

"My Dad and Mammy's both awake,
And if they chance to hear you speak,
There will be no excuse, but sore abuse,
With words and many a blow,
And it's *Go from my window, my Love, do!*"

Ich verzeichne zunächst einige Nachklänge von *I Dream'd I Lay* und seiner Vorlage, den *Flowers of the Forest* der Mrs. Cockburn: — V, 1 'I once was by Fortune carest' ist eine Erinnerung an *The Flowers of the Forest,* I, 5, wo es von demselben 'Fortune' heisst: 'Kind [was] its caressing;' hier wie in *I Dream'd, etc.* wüten 'the whirlwinds;' wie dort (nach dem Vorgange der *Flowers*) von 'loud tempests storming' die Rede ist, so hören wir hier — mit geringerer Kakophonie — 'the surly tempests blow.' Der im Refrain erscheinende Ausdruck 'fickle Fortune' begegnete bereits in *I Dream'd I Lay*; auch er stammt aus den *Flowers of the Forest.* [1])

Nicht entfernt so stark wie *I Dream'd, etc.* schmeckt unser Lied nach dem litterarischen Exerzitium. War Burns dort im wesentlichen von eingebildeten Situationen und fingirten Gefühlen ausgegangen, so knüpft er hier ganz anders an die Wirklichkeit, an sein persönliches Erleben an: das Bild seines in bitterste Not geratenen Vaters war es, so dürfen wir vermuten, das ihm vor Augen schwebte und ihn zu unsern Versen inspirirte. Nur in einem Punkte sehen wir doch auch in unserm Liede wieder einen litterarischen Einfluss sich übermächtig durchsetzen: von all den thatsächlichen Umständen, deren Zusammenwirken William Burness' traurige Lage herbeigeführt hatte, erfahren wir in dem Liede nichts — die Schuld an allem trägt einzig das wankelmütige Schicksal: 'it's O fickle Fortune, O!' Indem Burns dies Moment sozusagen zum Leitmotive des Ganzen erhoben hat, ist er sogar noch über die *Flowers of the Forest,* denen er seine Anregung dankt, hinausgegangen.

Der Stil des Liedes, das im allgemeinen ungezwungene Natürlichkeit des Ausdrucks anstrebt, zeigt sich doch hie und da von Pope'scher, klassizistischer Rhetorikmanier an-

---

[1]) Dies Lied hat auf Burns einen besonders tiefen Eindruck gemacht; noch im Jahre 1793 hat er Worte höchster Anerkennung dafür. Vgl. ChW III. 438 und Molenaar S. 21.

gekränkelt; es mag genügen, auf die Allegorien 'Misery', 'anxious Fear', 'Rest' und 'Peace' hinzuweisen. —

Die II. Strophe scheint von dem Eingange der *Night-Thoughts* angeregt zu sein, der ja seinerseits von Shakspere und Congreve bedingt ist:

'Tir'd Nature's sweet restorer, balmy Sleep!
He, like the world, his ready visit pays
Where Fortune smiles; the wretched he forsakes . . .[1])
From short (as usual) and disturb'd repose,
I wake: How happy they, who wake no more!'

Der Gedanke dieses letzten Verses begegnet in der VI. Strophe unseres Liedes wieder, wo der 'ruined farmer' ausruft:

'How welcome to me were the grave!'

Beidemale, bei Young wie bei Burns, folgt dann die Äusserung eines Bedenkens, das den Grübelnden plötzlich kommt, — eingeleitet dort durch 'Yet . . .', hier durch 'But . . .'

In IV, 4 tritt uns eine stereotype Balladenzeile entgegen; vgl. z. B. Percy's *Reliques*, III. 186.[2])

**1778?** **Tragic Fragment**

'All villain as I am — a damnèd wretch'

Nachdem Scott Douglas (Libr. Ed. I. 12) angedeutet hatte, unser *Tragic Fragment* sei vermutlich auf Einfluss Shakspere's zurückzuführen, spezialisirte dies Molenaar (S. 29) dahin, dem Dichter habe bei den fraglichen Versen offenbar die bekannte Stelle aus Richard III. (V 3, 191 ff.): 'I am a villain,' *etc.* vorgeschwebt. Ich vermag mich von dieser Annahme nicht zu überzeugen[3]) und möchte es so-

---

[1]) Vgl. auch Mickle's *Cumnor Hall*, XXII, 1—2: 'And now, while happy peasants sleep, Here I sit lonely and forlorn.'

[2]) Vgl. Anhang Nr. 4.

[3]) Dass sich ein Theaterheld als Schurke bekennt, kommt doch oft genug vor; vgl. z. B. *Venice Preserved*, Akt 1:

(Pierre) 'I'm a rogue . . .
A fine, gay, bold-fac'd villain as thou seest me . . .
Yet, Jaffier, for all this I am a villain . .
Yes, a most notorious villain,' etc.

gar dahingestellt sein lassen, ob gerade Shakspere'scher Einfluss bei der Konzeption unseres Bruchstückes wirksam gewesen sei.

Das 'Tragic Fragment' war nach des Dichters eigenen Worten beabsichtigt als 'an exclamation from a great character — great in occasional instances of generosity and daring at times in villainies.' Wir hätten es also zu thun gehabt mit einem Vertreter jenes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkommenden Typus des „edlen Verbrechers", des Mannes, der, mit schweren Schandthaten belastet, doch weicheren Regungen des Herzens nicht ganz unzugänglich ist, ja dem ein gewisser Zug von Grösse innewohnt.

Ein paar Einzelheiten seien kurz berührt. Wenn der 'damned wretch' unsers Monologes doch Mitleid zu fühlen vermag, so erinnert uns das an eine Stelle in Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments* (I, 1), einer Schrift, die Burns, wie wir wissen, schon früh kennen gelernt hatte: 'This sentiment [i. e. pity or compassion] . . . is by no means confined to the virtuous and humane . . . The greatest ruffian, the most hardened violator of the laws of society, is not altogether without it,' etc. Und wenn sich weiterhin das Mitleid des Monologisirenden auch auf die 'hapless crew' erstreckt, auf die Lasterhaften, 'whom the seeming good think sin to pity,' so ist dies ein Gedanke, den Shenstone's Essay *On Hypocrisy* (Works, II. 52) ergeben haben könnte.

Z. 12 scheint eine Stelle aus Thomson's *Agamemnon*, II, 7 widerzuspiegeln: 'vice, which always leads, However fair at first, to wilds of woe.'

### Song — Montgomerie's Peggy 1779
'Altho' my bed were in yon muir'

Zu diesem Liede, das 'von ganz ähnlichem Inhalt und Ton' ist wie das berühmte spätere *O Wert Thou in the Cauld Blast*, bemerkt Burns (Common-place Book, Sept. 1785): '[This] fragment is done, something in imitation of

the manner of a noble old Scottish Piece called *M'Millan's Peggy*, and sings to the tune of Galla Water . . . I have even tried to imitate in this extempore thing, that irregularity in the rhyme which when judiciously done,[1]) has such a fine effect on the ear.'

Von dem hier genannten alten Liede scheint leider keine Aufzeichnung mehr vorhanden zu sein. Die 'various verses,' die man in verschiedenen Burnsausgaben als aus *M'Millan's Peggy* stammend mitgeteilt findet, sind als Ganzes schwerlich echt; sie berühren sich übrigens auffallend mit einer Ballade *Glasgow Peggie* (Child VIII. 270ff.). Immerhin lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, dass wesentlich das Formell-Technische des ältern Liedes auf unser Lyrikum von Einfluss gewesen ist: das Versmass, der volkstümlich lose Rhythmus, die unreinen Reime, die Assonanzen (plaidie: Peggy; ready: Peggy), wohl auch das Refrainwort 'Peggy', werden dem alten Liede entlehnt sein. Ob inhaltlich etwa das Motiv der 'Lagerstatt auf der Heide' daher geborgt sei, mag dahingestellt bleiben. —

Das Grundmotiv der Strophen I und II gehört von jeher zum eisernen Bestande der lyrischen Dichtung. Hier nur ein Beispiel, mit dem Burns wohlvertraut gewesen ist:

'Were I laid on Greenland's coast,
And in my arms embrac'd my lass;
Warm amidst eternal frost,
Too soon the half-year's night would pass.'[2])

Sind hier nach klassizistischer Manier die Farben möglichst stark aufgetragen, so giebt sich Burns schlicht und natürlich; er lässt seine Phantasie nicht in weite Fernen schweifen, sondern begnügt sich, das, was in greif-

---

[1]) Einige sehr gute Bemerkungen macht Burns hierüber in seinem *Common-place Book*, September 1785 (?); s. ChW I. 141.

[2]) *Beggar's Opera*, Song IX; auch *Tea-Table Miscellany*, IV. 419. Ein antikes Beispiel wäre Ovid, am. II. 16, 19. — Einen weiteren Reflex des Gayschen Lyrikums gewahren wir in dem schönen Liede *O, Wat Ye Wha's in Yon Town* (1795), Str. IV.

barer Nähe vor ihm liegt, poetisch zu gestalten: ein bedeutender Gewinn an künstlerischer Wirkung.

Auch das lyrische Motiv von Strophe III fand Burns in mannigfacher Variirung bereits vor. In Ramsay's — von Burns sehr geschätztem[1]) — Liede *The Lass of Patie's Mill* (*Tea-Table Misc.*, I. 40; &c.) heisst es:

'O had I all that wealth
Hopetoun's high mountains fill . . .
And pleasures at my will;
I'd promise and fulfil,
That none but bonny she,
The lass of Patie's mill
Shou'd share the same wi' me.'[2])

In desselben Ramsay *Gentle Shepherd* (III, 3) erklärt 'Roger':

'And had I fifty times as mickle mair,
Nane but my Jenny shou'd the samen skair.'

Vgl. auch *The Beds o' sweet Roses*, Str. III;[3]) Baker's *Had I the World at my Command;* Ogle's *Gramachree*, Str. V; u. s. w.

Die '*surly* storms' in Str. II, 1 sind noch ein Nachhall von dem *Ruined Farmer* her; vgl. S. 11.

## Song — The Ploughman's Life

'As I was a-wand'ring ae morning in spring'

Diese Verse, die noch in Scott Douglas' Library Ed. I. 16, bei ChW I. 64 u. s. w. zu finden sind, hat man jetzt als nicht von Burns herrührend erkannt. Vgl. HH IV. 76: '*The Merry Ploughman* . . . is part of an old stall-ballad, *The Ploughman's Glory*, which we have found in two different Edinburgh chaps, of 1776 and 1778 respectively.'

---

[1]) Vgl. Burns' Brief an Thomson, 7 IV. '93, ChW III. 409.

[2]) Eine deutliche Nachbildung dieser Verse hat Burns in der 2. Strophe seines Liedes *When First I Saw Fair Jeanie's Face* gegeben.

[3]) *The Scots Musical Museum*, I. 8. Burns' Äusserung über das Lied bei ChW IV. 372.

1780? **The Ronalds of the Bennals**

'In Tarbolton, ye ken, there are
proper young men'

Die uns bei Burns hier zum erstenmale begegnende Eigentümlichkeit, hinter den Reimwörtern der zweiten und vierten Zeilen, die sämtlich auf den gleichen Laut (a͡w) ausgehen, durchgängig ein 'man' hinzuzufügen, geht in letzter Linie wohl zurück auf eine Gruppe von Schlachtenballaden, die dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts angehören (*Killiecrankie*, *Sheriff-Muir*, u. s. w., Herd's *Scots Songs*, I. 102 ff.). Da die Zahl der verwendbaren Reimwörter immerhin eine beschränkte ist, so hatten jene ältern Lieder bereits verbraucht, was an Reimmaterial zur Verfügung stand, ja sie wimmeln begreiflicherweise von Wiederholungen. Burns musste sich hier begnügen, zu übernehmen, was er vorfand: Ausdrücke wie 'and a' man,' 'o' them a' man,' 'twa man,' 'braw man,' 'awa man,' 'in awe man' — sie alle kehren auch bei ihm wieder.

Aber auch das frisch-bewegte Versmass selbst ist nicht Burns' Eigentum. Zuerst angewandt finde ich es in dem eben genannten Liede *Sheriff-Muir*[1]), aus dem hier eine Strophe citirt werden mag:

'To London he press'd, and there he address'd,
That he behav'd best of them a', man;
And there without strife got settled for life,
An hundred a-year to his fa', man.'

Um ein weiteres Beispiel zu geben, so erscheint es in der Ballade *The French Squadron*, die gerade zu der Zeit, wo Burns sein Lied verfasste (ca. 1780), populär gewesen sein muss:[2])

---

[1]) Sein Verfasser ist der Rev. Murdoch McLennan.

[2]) S. *Roxburghe Ballads*, VIII. 331.

'The French in this War, design'd for Dunbar,
To plunder the great Provost Faa, man;
The town was in steer, they trembled with fear,
Old wives they were greeting an' a', man,' *etc.*

Freilich: die Gedichte, aus denen Burns diese eigentümliche metrische Form kannte, hatten ausnahmslos politisch-militärische Stoffe behandelt; wenn er sie nun auch für ein Lied verwandte, das sich in der Sphäre schlichtbäuerlicher Privatverhältnisse bewegte, so war schon dadurch eine Steigerung des komischen Effektes erzielt. —

Die dritte Strophe 'There's ane they ca' Jean,' etc. giebt nur eine Paraphrase von *Handsome Nell*, Str. II. Wiederholungen der Art sind bei Burns nichts Seltenes; auch in seinen Briefen kehren gewisse Lieblingsgedanken, -wendungen und -citate mit einer auffallenden Hartnäckigkeit wieder. Er selbst äussert sich einmal in einem Briefe an Mrs. Dunlop kurz darüber (ChW III. 378).

Der in Strophe IV ausgesprochene Gedanke begegnet in der Kunstlyrik, namentlich des 18. Jahrhunderts, sehr häufig; so heisst es in David Garrick's *To Sylvia:*

'By age your *beauty* will decay,
Your *mind* improves with years;
As when the blossoms fade away,' etc.: —

und in Mrs. Pilkington's (?) *Stella and Flavia, every Hour* (auch *The Hive*, III. 5 (1725), *Tea-Table Misc.*, p. 235, *The Syren* (1735) u. s. w.):

'In Stella's *soul* lies all her power,
And Flavia's in her *eyes* . . .
Then boast, fair Flavia, boast thy face,
Thy beauty's only store:
Thy charms will every day decrease,
Each day gives Stella more.'[1])

Für die Einkleidung des Gedankens scheint Burns die

[1]) Burns hat das Motiv noch in den neunziger Jahren ausgemünzt, ohne ihm jedoch einen neuen Klang entlocken zu können; s. *Lovely Polly Stewart*, Str. I und *Adown Winding Nith*, Str. VI.

4. Strophe eines von ihm noch öfter[1]) verwerteten Trinkliedes[2]) benutzt zu haben:

'Her lilies and roses were just in their prime;
Yet lilies and roses are conquer'd by time:
But in wine, from its age such a benefit flows,
That we like it the better, the older it grows.'[3])

Zu Str. X, Z. 1—2 vgl. das Lied *In January last, On Munanday at Morn*[4]), V, 3 f. und VI, 1 f.: 'Rather than be rejected, I will gie o'er the play;' — 'O Sir, ye are proud-hearted, And laith to be said nay.'[5]) Ausserdem gemahnt der Ton dieser, wie auch der folgenden Strophe ziemlich stark an Martin Parker's Lied *The Country Lass*[6]):

'Altho' I be but a country lass,
Yet a lofty mind I bear[7]) — O,
And think mysell as good as those
That rich apparel wear — O.
Altho' my gown be hame-spun grey, 'etc.

Str. XII f.: — Das ausführliche Eingehen auf die Details seiner Bekleidung erinnert an das derb-humoristische

---

[1]) Nämlich in den Liedern *No Churchman Am I* und *A Lass wi' a Tocher*; vgl. Scott Douglas's *Kilm. Ed.*, I. 194. — Die II. Str. von *No Churchman Am I* ist übrigens deutlich beeinflusst von Henry Carey's Trinklied *With an honest old Friend* (*The Syren*, London 1735, p. 171; u. ö.), was hier im Vorbeigehen konstatirt sein mag.

[2]) *The Women all tell me I'm false to my Lass*, ca. 1740; in viele Liedersammlungen aufgenommen: vgl. Baring-Gould's *English Minstrelsie*, I. XXIX und HH I. 417. Burns kannte das Lied u. a. aus Yair's *Charmer* (1751), 1. 293.

[3]) Doch vgl. auch Garrick's *Ye fair marry'd Dames*, Str. II (gesungen in *The Way to keep him*; auch *The Vocal Magazine* 1784, p. 14 u. ö.); u. a. m.

[4]) S. *Roxburghe Ballads*, VIII. 456 f.

[5]) S. auch *Roxburghe Ballads*, II. 109, Z. 89.

[6]) Dies Lied erscheint bereits um 1620 im Druck; vgl. *Roxb. Ball.*, I. 165 f. Neuere Abdrucke in D'Urfey's *Pills* (1719), IV. 152; *Tea-Table Misc.*; Thomson's *Orpheus Caledonius*, 1733, II. 85; *The Syren*, 1735; *The Lark*, 1740; Herd II. 30; u. s. w.

[7]) Vgl. Home's *Douglas*, Act I: '. . humble though I am, The mind I bear partakes not of my fortune.' Dasselbe Sentiment in dem Liede *My Heart's my ain* (Herd II. 136), Str. III; u. ö.

Lied *If e'er I do well, 'tis a Wonder* (*Tea-Table Misc.* p. 357).

Zu Str. XV, Z. 3 vgl. *Paraphrase of Jeremiah XV. 10* (1779?), II 1 und *I Hae a Wife o' My Ain* (1788), II, 1, 3. Schon in dem Liede *Poor Robin's Dream* (vgl. *Bagford Ballads*, p. 973) begegnet die Zeile 'I have nothing to spend, nor I've nothing to lend;' wir dürfen annehmen, dass Burns Verse dieser Art vorgeklungen haben.

**Song — 'Here's to Thy Health'** 1780?

Mrs. Begg, des Dichters Schwester, stellte die Echtheit dieses Liedes in Abrede Sicherlich mit Unrecht: werden hier doch ganz ähnliche Töne angeschlagen, finden hier doch derselbe Trotz, dasselbe Selbstbewusstsein, dasselbe Unabhängigkeitsgefühl Ausdruck, wie in *O Tibbie, I Hae Seen the Day, The Ronalds of the Bennals, My Father Was a Farmer*[1]) (1782), *Epistle to Davie* (1784/5), II, 7 ff., u. s. w. Auch die Diktion bietet im einzelnen deutliche Anklänge an unbestritten echte Lieder von Burns; ich habe sie auf S. 22 meiner Dissertation zusammengestellt.[2]) —

In Str. I, Z. 2 taucht die berühmte volkstümliche Refrainzeile 'Good night and joy be wi' you a'"[3]) empor. — Zu I, 6: Ähnlich heisst es in einem alten Liede (ca. 1606; vgl. *Roxburghe Ballads*, VII. XIII):

'And wilt thou, my Deare, be gone?
And wilt thou no longer remaine?
Farewell, I can live alone,
Thy company I can refraine.
I scorne for thy love to sue,' etc.

Vgl. auch *Couragious Jemmy's Resolution* (*Roxburghe Ballads*, III. 544); u. s. w. Burns hat es verstanden, dem durchaus als typisch zu bezeichnenden Motive durch Aufsetzen persönlicher Accente neues Leben abzugewinnen.

---

[1]) S. Craigie's *Primer of Burns*, p. 111.

[2]) Speziell an *O Tibbie, etc* (VII/VIII) lässt uns der unmotivirte, jähe Stimmungswechsel innerhalb der Schlussstrophe denken.

[3]) Vgl. ChW IV. 215 und Ebsworth's *Roxburghe Ballads*, VI. 600 f., VIII. 312.

Ein nicht minder gangbares Motiv bringen die Zeilen 5—7 der II. Strophe; auch Lady Grizel Baillie († 1746) hatte es in ihrem berühmten *Were na my Heart light* verwertet: 'His kin was for ane of a higher degree,' etc. —

Die metrische Form des Liedes ist ziemlich verworren; immerhin lassen sich zwei, vorwiegend in volkstümlicher Dichtung erscheinende Strophenformen als ursprünglich zu Grunde liegend erkennen. Interessant sind die gleichfalls nach volkstümlicher Art gebildeten Reime *without thee: about ye*; *enjoy it: employment*; *see thee: weary.*

## 1780 The Lass of Cessnock Banks

'On Cessnock banks a lassie dwells'

Das sehr künstliche Gedicht, das demselben Typus angehört wie etwa Thomas Lodge's bekanntes Lied *Like to the Clear in highest Sphere* (1590), bewegt sich wesentlich in der Ausdrucksweise, dem Stil und der Vorstellungswelt der (pseudo-)klassizistischen Poesie. Durch das gelegentliche Auftreten schottischer Wortformen — "a small sprinkling of scotticisms," wie es Burns selbst einmal nennt — wird an dieser Thatsache nichts geändert. Ein Einschlag volkstümlicher Dichtung dokumentirt sich allein in dem Eingang des Liedes und im Refrain, der im Gegensatz zu den Gepflogenheiten kunstmässiger Lyrik nur lose angefügt ist, d. h. in keiner engen logischen Zusammengehörigkeit zu den unmittelbar vorhergehenden Versen steht.[1])

---

[1]) Burns bezeichnete unser Gedicht als 'a song of similes'; vielleicht eine Anspielung auf das (gewöhnlich John Gay zugeschriebene) Lied *A new Song of new Similes?* — Zum Stil des Liedes noch eine kurze Bemerkung! In dem Auftreten des 'Boreas' (X 2) darf man nicht mit Meyerfeld (Rob. Burns, p. 20) einen spezifisch klassizistischen Zug sehen; erscheint der Boreas doch in einem so volkstümlichen Liede. wie dem berühmten *Tak your auld Cloak about ye!*

## Einzelnes.

Str. I, 1—3 ist eine Nachbildung des Folgenden[1]):

'There lives a lass upon the green,
Could I her picture draw,
A brighter nymph was never seen,' etc.

Str. II, 1—3 giebt eine nur zu abgegriffene Münze aus; ich begnüge mich, das Motiv aus Ramsay's *The Fair Assembly*, XII zu belegen:

'O Daphne! sweeter than the dawn,
When rays glance o'er the height,
Diffusing gladness o'er the lawn', etc.

Str. III, 3 wiederholt einen Tropus aus Thomson's *Alfred*, I 6 '. . where the bending umbrage *drinks the stream*.' Vgl. auch Cowper's *Task* (1785), I. 269.

Bei Str. VI, 1—2 haben augenscheinlich ossianische Vergleiche vorgeschwebt: 'Was his hair like the mist of the hill, soft and curling,' etc. (*Comala*); 'Thy hair is the mist of Cromla, when it curls on the hill' (*Fingal I*). Vielleicht auch bei Str. VII, 1; vgl. 'Her face was heaven's bow in showers' (*Cath-loda*, Duan II.); 'Let Vinvela come in her beauty, like the showery bow, when . . . the setting sun is bright' (*Carric-thura*); u. s. w.[2])

Str. VIII, 1—3 kennzeichnet sich als Reflex von Stellen wie:

'The rose was budded in her cheek,
Just opening to the view'

(*William and Margaret*, Str. IV: Mallet-Ramsay-Version)[3]).

Str. XI, 1—3 paraphrasirt Hoheslied IV, 2 'Thy teeth are like a flock of sheep that are even shorn, which came

---

[1]) S. p. 8, zu *O Tibbie*, Schlussstrophe.

[2]) Das in Str. VII, 3 erscheinende Verbum 'gild' ist — nach Henry A. Beers' treffender Bemerkung — "a perfect earmark of eighteenth-century descriptive verse: the shore is gilded and so are groves, clouds, etc. Contentment gilds the scene, and the stars gild the gloomy night," etc.

[3]) S. Chappell's *Roxburghe Ballads*, III. 667 ff.; N. Q. 6, I. 502.

up from the washing.'[1]) Übrigens erinnerte schon vorher III, 1 an Hohesl. VII, 7 'This thy stature is like to a palm tree,' sowie IV, 1 an Hohesl. IV, 7 'there is no spot in thee.'

Zu Str. XII, 1—2 vgl. Cunningham's Lied *I said — On the Banks by the Stream* (*Vocal Magazine*, 1784, Song 81, p. 25), III, 3 f.:

'And the breeze from the bean-flow'r[2]) bed,
To her breath 's but a feeble perfume.'

Str. XIV, 1—3 mahnt auffällig an das Lied der Mrs. Rowe *To Clorinda*:

''*Tis not* Clorinda's noble *air*,
*Her shape*, nor lovely eyes,
(*Tho' matchless* all, exact and fair)
That thus our hearts surprize . . .

'*Tis* in Clorinda's charming *mind*,
The sweet attraction lies;
There all that fire and life we find,
Which sparkles in her eyes,' *etc.*[3])

Unser Gedicht ist, um kurz zusammenzufassen, gemacht, künstlich fabrizirt, nichts weniger als eine Frucht ungewollter Unmittelbarkeit. Die alten, duftlosen Papierblumen der klassizistischen Poesie windet oder besser klebt der Dichter zu einem neuen Kranze zusammen, zugleich ein paar fremdartige Blüten mit hineinsteckend. Aber das Ganze ist eine Spielerei, die uns innerlich kalt lässt, wenn wir auch Chambers einräumen wollen, dass sich in ihr einige 'exquisite lines' finden.

[1]) 'Mirifice exprimitur dentium aequalitas, candor, perfecta compositio, et illaesa series' (Lowth, *De Sacra Poesi Hebraeorum Prael. XXXI*). — Denselben Vergleich bringt ein Lied *'Tis not the liquid Brightness of those Eyes* (Aikin's *Essays on Song-Writing*, [2]1774, p. 136; u. ö.).

[2]) 'The fragrance of the bean fields' als Element poetischer Motive bei Herrick, Suckling, Philips, Gay, Thomson (Spring 498 f. 'Where the *breeze* blows from yon extended field Of *blossom'd beans*') u. a. Vgl. auch *Journal of Germanic Philology*, I. 263.

[3]) Das beiden Stellen zu Grunde liegende Motiv hat sich namentlich im 18 Jahrhundert einer ausserordentlichen Beliebtheit erfreut. Ein paar weitere Parallelen gebe ich zu dem Liede *It is na, Jean, Thy Bonie Face* (1788).

**Song — Mary Morison** **1780**

'O Mary, at thy window be'

Gegenüber dem vorhergehenden Gedichte zeigt unser Lied in künstlerischer Hinsicht einen ganz bedeutenden Fortschritt: dort ein mehr oder minder gefälliges Spiel des Verstandes und der Phantasie, hier die überzeugende Sprache des Herzens, der unmittelbarste, intensivste Ausdruck des Gefühls; dort eine Kunst wesentlich der Form, hier eine solche der Empfindung und der Stimmung; dort im letzten Grunde ein romanisches, hier ein germanisches Kunstprinzip. —

Burns verfasste das Lied zu der Melodie *Duncan Davidson*, 'which is capable of much pathos when performed in slow time' (Scott Douglas). Über das von ihm gewählte Versmass — das ja schon bei Dunbar[1]) vorkommt — orientiren sehr genau HH I. 371 f.; III. 500; kaum hinreichend begründet freilich scheint mir ihre Vermutung, dass ein Lied Stewart's im Bannatyne MS., 'which Burns most certainly read in *The Evergreen* [Ed. 1761, I. 256],' dem Dichter 'the metrical scheme of his own immortal lyric' geliefert habe: — *When Flora had o'erfret the Firth, etc.* Auf jeden Fall verdient der vollendet harmonische Einklang von Inhalt und Form, wie auch der zu prächtiger Wirkung gebrachte Refrain eine besondere Hervorhebung.

Zu Str. I, 6: — Der Ausdruck vielleicht nach Pope's *Imit. of Horace*, Epist. II, 2. 271: '[he] toils from sun to sun.'

Zu Str. II, 1—4 darf man wohl mit J. L. Robertson

---

[1]) Aus diesem Dichter hat Haliburton (S. 276) eine Parallele zu unserm Liede beibringen zu können geglaubt: 'The prevailing tone and the characteristic sentiment of Burns's poem will be found in Dunbar's *Lines to a Lady*, beginning "My heart's treasure, and sweet assured foe".' Indes sind doch die Intentionen beider Dichter grundverschieden; Dunbar's Gedicht ist von 'heiterer Selbstironie' erfüllt und soll einen 'scherzhaften Eindruck' machen! (Schipper, *Dunbar* 187 f.).

Thomson's *Spring*, 1012 ff. vergleichen.[1]) Hier heisst es von dem Verliebten, dessen Schöne fern ist:

> 'She alone
> Heard, felt, and seen, possesses every thought,
> Fills every sense, and pants in every vein . . . .
> And sad amid the social band he sits
> Lonely and inattentive,' etc.

Es ist gewiss denkbar, dass wir in dieser Stelle den Keim unsrer Verse zu sehen haben. Wie vielleicht kein zweiter unter den hervorragenden Dichtern hat sich Burns für litterarische Einwirkungen empfänglich gezeigt; und gerade Thomson war ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Auch unserseits wird aber natürlich nicht geleugnet, dass der auf litterarischem Wege in des Dichters Phantasie gelangte Keim sich erst nach der Befruchtung durch ein persönliches Erlebnis zu vollem lyrischen Leben entfaltet hat. — Zu II, 5—8 hat Mrs. Oliphant (*The Literary History of England*, I. 111) bemerkt: 'Could there be a more delicate expression of that supremacy of one, which is too penetrating, too ethereal, to mean merely a Judgment of Paris, a selection of the most beautiful? Far beyond that ignoble conflict goes our ploughboy; sweet though they all are,[2]) they are not Mary Morison — and his heart has no more to say; an inspiration which the most diligent study of classical models or other means of culture could never have given.'[3])

---

[1]) Eine interessante Parallele aus den *Canterbury Tales* habe ich S. 25 meiner Dissertation mitgeteilt. — Übrigens sei auch hingewiesen auf Burns' Lied *The Tither Morn*, III, 1—4 und Anne Home's (1742—1821) *My Mother bids me bind my Hair*, Str. II.

[2]) Man erkennt hierin leichtlich eine gewisse Verwandtschaft mit einer schon in Burns' Erstlingsliede *O, Once I Lov'd a Bonie Lass* (II, 1—2) angeschlagenen Note.

[3]) Oder sollte Burns doch auch hier einer litterarischen Anregung gefolgt sein? In Henry Mackenzie's *Man of the World*, einem Buche, das (wie er selbst bezeugt) schon früh zu seiner Lieblingslektüre zählte, las er folgendes (Kap. 1): 'During his acquaintance with Harriet, he [scil. Annesly] had come to that period of life when men are most apt to be impressed with appearances; in fact, he had looked on many a

Die Schlussstrophe hat nicht ganz das Frischquellende der Strophen I und II. Die 3. Zeile erinnert lebhaft an Ogle's *Gramachree* III, 5f. 'How can she break that honest heart That wears her in its core,'[1]) bietet immerhin aber kompositionell eine wirkungsvolle Steigerung der ersten Zeile. Z. 4 bringt einen Gedanken von fast gemeinplätzlicher Art; vgl. etwa Crawford's *Beneath a Beech's grateful Shade* (*Tea-Table Misc.*, I; u. ö.) II, 3 f. 'If love's a fault, 'tis that alone For which you should excuse him,' oder die Verse von Soame Jennyns (Dodsley's *Coll.*, III. 140): 'a maid . . . Whose greatest failing is her love, And that her love for you.' Für die Zeilen 5—6, die er mit geringen Änderungen noch in zwei spätere Lyrika übernommen hat,[2]) schöpfte Burns die Idee aus (Sempill's?) *Old longsyne* (Watson's *Choice Collection*, III. 74), II, IV, 5—7:

'But this — I wish the gods would move
That noble soul of thine
To pity, since thou cannot love,'

oder aus Mitchell's Liede *Charming Chloe, look with Pity,*[3]) II, 5—8:

'Love for love's the swain's ambition,
But if that is deem'd too great;
Pity, pity his condition,
Say, at least, you do not hate.'[4])

---

beauty with a rapture which he thought sincere, till it was interrupted by the reflection *that she was not Harriet Wilkins*,' etc.

[1]) Burns bewunderte das 'true pathos' dieser Verse; s. ChW IV. 380.

[2]) *Lord Gregory* (1793), II, 3—4:

'At least some pity on me shaw,
If love it may na be,'

und *Open the Door to Me, O* (1793), I, 1—2:

'O, open the door some pity to shew,
If love it may na be, O!'

[3]) Watts's *Musical Misc.*, V. 17, 1731; *The Lark*, 155; u. ö. Vgl. auch den sehr ähnlichen Schluss des Liedes *When first I saw thee graceful move* (*The Hive*[3], I. 218, 1726; u. ö.).

[4]) Die Gegenüberstellung von 'love' und 'pity' findet sich natürlich noch öfter, so in der Ballade *William and Margaret*, VI, 3—4:

'Now let thy pity hear the maid,
Thy love refus'd to save.'

Die Schlussverse endlich wurzeln, wie mir scheint, in der folgenden Stelle aus Shenstone's *Pastoral Ballad, II.*, Str. 7, 1—2:

*'Can a bosom so gentle remain*
*Unmov'd*, when her Corydon sighs!'

1781 **Winter: A Dirge**
'The wintry west extends his blast'

Aug. Angellier (I. 59 f.) erklärt die Stimmung, aus der heraus unser Gedicht entstanden ist, und somit dieses selbst, für eine Wirkung ossianischen Einflusses. Namentlich die letzten Verse der II. Strophe seien „de l'Ossian tout pur. C'en est la note mélancolique et orageuse . . .“ Dann wird die folgende Stelle aus *Berrathon* citirt: 'The people are . . . like the leaves of woody Morven, they pass away in the rustling blast, and other leaves lift their green heads on high.'[1])

Ich halte diese Annahme nicht für zutreffend. Das eigentümliche Gefühl, das in unserm Gedicht — wie auch in den sehr beachtenswerten erläuternden Bemerkungen dazu (*Common-place Book* vom April 1784) — zum Ausdruck gelangt, scheint mir im Kerne vielmehr Thomson nachgelebt und nachempfunden zu sein. In Betracht kommen hauptsächlich *Autumn*, 1327—30 und *Winter*, 1—14; 94—110. Burns' Prosanotiz lehnt sich mehr an die erstgenannte Stelle an — der, nebenbei bemerkt, die beiden im *Common-place Book* citirten Verse entnommen sind —, während sich sein 'Dirge' mehr den Zeilen aus *Winter* nähert.[2]) —

---

[1]) Es scheint Angellier entgangen zu sein, dass er hier nicht eigentlich Ossian, sondern Homer (Ilias VI. 146 ff.) anzieht.

[2]) Dasselbe 'romantische' Naturgefühl wie in unserm Gedichte findet man in Rousseau's *Nouvelle Héloïse;* zwei Stellen daraus, die ganz auffallend an Burns' *Dirge* erinnern, habe ich in meiner Dissertation (S. 27) angeführt. Auch aus dem *Werther* liesse sich jenes Gefühl interessant belegen.

Str. I, Z. 8 enthält in der spätern Fassung 'And pass the heartless day' vielleicht, wie Logie Robertson andeutet, ein schwaches Echo von *The Castle of Indolence*, I, XIII, 2 'To pass the joyless day.'[1])

In Str. II, 1—4 haben wir, wie derselbe Robertson (*Furth in Field*, p. 249) gezeigt hat, 'a recollection of a stanza of Young's . . *"Ocean — an Ode"*: —

"The northern blast,
The shatter'd mast,
The syrt, the whirlpool, and the rock . . .
Let others fear,
To Britain dear," *&c.* [Str. 17 f.].[2])

Offenbar hat aber bei den Zeilen 3 und 4 auch die folgende Stelle aus Goldsmith's *Deserted Village*, v. 251 ff. vorgeschwebt:

'Yes! *let* the rich deride, the proud disdain,
These simple blessings of the lowly train;
*To me more dear*, congenial to my heart,
One native charm, *than all the* gloss *of* art . . .'[3])

---

[1]) 'We'll pass the heartsome day' lautet ein Vers in Ramsay's Liede *Polwart on the Green.*

[2]) Bereits I, 3 'Or the stormy north sends driving forth,' etc. darf wohl als Nachhall der Young'schen Verse 'When rushes forth The frowning north' (ib. XIII. 1—2) gelten. — Der folgenden Angabe Robertson's (p. 231) habe ich leider nicht genauer nachgehen können: 'Here (d. h. in Masson's *Collection of English Prose and Verse*,' *etc.*), in the hymns, will be found an occasional line or half-stanza, the echo of which can be started in that group of lugubrious poems with which Burns may be said to have commenced his career as poet, and of which "Winter — A Dirge" is a characteristic specimen.'

[3]) Es ist beachtenswert, dass die Gefühlstöne, die wir in den Strophen I und II unsers 'Dirge' vernehmen, in Burns' Dichtung wiederholt erklingen; vgl. namentlich *Epistle to William Simson* (1785), Str. XIII f. und *The Vision* (1785/6), Duan Second, Str. XIV. — Burns hat des öfteren gesprächsweise erklärt, dass 'Winter-wild, raving, tempestuous weather charmed him most;' s. eine Notiz von John Syme bei Scott Douglas, IV. 61. Eine sehr verwandte Stimmung hatte Beattie dem angehenden 'Minstrel' Edwin ins Herz gelegt: 'In darkness, and in storm he found delight' (I 22, 3; 1771). [Das 'dreadful pleasure' übrigens, das 'Edwin' hier fühlt (21, 3; ein bedeutsamer Vorklang von *Childe Harold*, IV, 184!), ist nur der stärker ins Romantische gewendete

Meyerfeld (Robert Burns, 1899, S. 22) will auch das Versmass, in dem *Winter* abgefasst ist, aus Young's *Ocean* herleiten. Allein wir haben es mit einem, namentlich der volkstümlichen Dichtung durchaus geläufigen Metrum zu thun; vgl. darüber Schipper's *Metrik*, II. 514 und desselben *Grundriss* 299.[1])

Als persönliche Note interessant (vgl. S. 9) ist das Bekenntnis der Schlussstrophe (Z. 3): 'Here, firm I rest.' Burns hat es in dem bald nach unserem *Winter* gedichteten *Prayer under the Pressure of Violent Anguish* wiederholt: 'Man my soul with firm resolves To bear and not repine.' Eben dieses Empfinden ist es gewesen, das unsern Dichter etliche Jahre später zu der Gestalt des Milton'schen Satan wie gebannt hinzog, und wir begreifen, dass das lapidare Wort des "Erzfeindes" (I. 157 f.) 'to be weak is miserable Doing or suffering' bei ihm lauten Widerhall finden musste: 'Firmness both in sufferance and exertion, is a character I would wish to be thought to possess: and have always despised the whining yelp of complaint, and the cowardly, feeble resolve' (ChW II. 319); 'whether doing, suffering, or forbearing, You may do miracles by persevering' (HH II. 147); u. s. w. Dasselbe Empfinden ist es, das Burns veranlasst hat, in seinen Briefen fort und fort diese Verse von Young und Thomson zu citiren:

'on reason build resolve —
That column of true majesty in man'
(*Night Thoughts*, I. 30—1)

---

'pleasing dread', von dem Thomson im *Winter*, v. 109 Kunde giebt.] Spuren desselben Sentiments melden sich schon in Shaftesbury's Moralisten an (Part I, Sect. 2): 'The very storms and tempests had their beauty in your account,' etc.

[1]) Wenn Meyerfeld (p. 21) die I. Strophe unseres Gedichtes noch mit den *Flowers of the Forest* in Verbindung bringen möchte, so wird auch dies abzulehnen sein. Das in Str. 1 flüchtig skizzirte Bild einer Winterlandschaft ist im wesentlichen durchaus selbst geschaut; allenfalls mag Thomson (*Winter*, 96 ff.; vgl. *Autumn*, 337 f.) einige Züge hergegeben haben. In dem kräftigen Realismus anderseits, der darin waltet, erkennen wir 'the distinguishing note of Scots Poetry;' vgl. Henley IV. 278.

'What proves the hero truly great.
Is never, never to despair'
(*Alfred*, I 3).

**Paraphrase of the First Psalm** **1781/2**

'The man, in life wherever plac'd'

In der 1860 von Henry G. Bohn veröffentlichten Burnsausgabe lesen wir (S. 236): 'In his version of the First Psalm, Burns did not greatly improve on the original. In simplicity the sacred minstrel of the days of the Stuarts surpasses the Poet of Kyle . . .'

Der — in genannter Ausgabe mitgeteilten — älteren Paraphrase des Psalmes, die sich übrigens viel enger an den Bibeltext anschliesst als die Burns'sche, hat unser Dichter ausser dem Metrum[1]) nur die, den Fluss der Diktion etwas belebenden Worte 'For why?' (V, 1) und den Ausdruck 'wicked men' entnommen.

**The First Six Verses of the Ninetieth Psalm Versified**

'O Thou, the first, the greatest friend'

Scott Douglas bemerkt in der Kilm. Ed. I. 177: 'This is a little more successful than the attempt to paraphrase the First Psalm, although neither of them, in poetical merit, comes up to the versions of these psalms in the common Scottish Psalter.'

Auch in diesem Falle hat Burns das Versmass der schottischen Version, durch die er wohl zu seiner Paraphrase angeregt wurde,[2]) beibehalten; was er im einzelnen

---

[1]) 4a 3b 4c 3b: das typische Versmass ('the common metre') für Gedichte religiöser Art, Hymnen, Gebete u. dgl.

[2]) 'The ninetieth psalm — the Scottish version — was a great favourite in the household of the Poet's father,' schreibt Cunningham. 'To devotional verse, therefore, the mind of Burns was directed early; but there were other impulses. — "The earliest thing of composition that I recollect taking pleasure in," he writes to Dr. Moore [2. 8 '87], "was The Vision of Mirza, and a hymn of Addison's, beginning — "How

entlehnt, ist unbedeutend: Str. IV, 3—4 'Appear no more before thy sight Than yesterday . . .;' Str. V, 3: 'Ye *sons* of men;' Str. VI, 4 'overwhelming:' die schottische Version hat 'overflowing,' — ebenfalls, um den Vers zu füllen.

Das emphatische 'But long ere night' in Str. VII, 3 ist wohl eine Erinnerung an 'But lang or noon' in *I Dream'd I Lay*, II, 3, wo ja — in engem Anschluss an die *Flowers of the Forest*[1]) — ein sehr ähnliches Bild gebraucht ist. Doch hat auch William Hamilton in seinen *Braes of Yarrow* (1725): 'I sang, my voice the woods returning; *But lang ere night* the spear was flown,' *&c.*

## 1781/2 A Prayer in the Prospect of Death
### 'O Thou unknown, Almighty Cause'

Der leicht rationalistisch gefärbte Ausdruck 'Almighty *Cause* in Str. I, Z. 1 stammt wohl aus Pope's *Essay on Man*, I. 145. Vgl. auch Pope's *Universal Prayer*, Str. II:

'Thou *Great First Cause*, least understood,
Who all my sense confined
To know but this, that thou art good,' etc.

Der letztcitirte Vers könnte bei Str. IV, 3 und Str. V, 3 unseres 'Gebets' vorgeschwebt haben. Für die religiöse Haltung des Gedichtes überhaupt ist aber nicht Pope massgebend gewesen, sondern 'the mild Deism which was then prevalent in Europe' (ChW II. 31).

---

are Thy servants blest, O Lord!" I particularly remember one half-stanza which was music to my boyish ears:

For though in dreadful whirls we hung
High on the broken wave.

I met with these pieces in Mas[s]on's *English Collection*, one of my school-books."' (Vgl. ChW I. 11).

[1]) Diese hinwieder scheinen der *Nut-browne Mayde*, VI, 3—4 zu folgen: 'My somer's day in lusty May Is derked before the none.' — Keine Bereicherung bedeutet die Variation unsers Motivs, die uns in einem Gedicht aus dem Jahre 1787 entgegentritt (*Sad Thy Tale*, etc., Str. II—III).

In der 3. Strophe, die im Universal Prayer ganz undenkbar wäre, stellt sich Burns (Scott Douglas hat daran erinnert) fast auf denselben Standpunkt, wie der um Tilgung seiner Sünden bittende David (Psalm 51, 5): 'Behold, I was shapen in iniquity; and in sin did my mother conceive me.'[1]) Und wie der hebräische Sänger, so ruft auch unser Dichter Gottes Güte an (Psalm 51, 1;[2]) Burns' Gebet IV, 3 und V, 3). — Vielleicht nur zufällig ist das Anklingen der Strophen II und III an die folgende Stelle aus Dryden-Lee's *Œdipus* (Akt III), die Burns übrigens aus dem *Spectator* (No. 40) gekannt haben muss:

'To you, *good gods*, I make my last appeal . . .
*If* in the maze of fate *I* blindly run,
And backward *tread those paths I sought to shun*;
Impute my errors to *your own decree*,' *etc.*

**Stanzas on the Same Occasion** **1781/2**

'Why am I loth to leave this earthly scene?'

Die Überschrift dieser Strophen in Burns' sogenanntem *Second Common-place Book* besagt, dass dieselben „in der Art

[1]) Die wilden Leidenschaften, die ihn vom rechten Wege abgeführt haben, sind ihm doch erst von Gott eingepflanzt worden; Gott war es, der „den Armen schuldig werden" liess: 'Thou hast formed me With passions wild and strong,' etc. So Burns. Es mahnt uns das zugleich (vgl. Haliburton 250) an eine Stelle in den *Night-Thoughts* (Buch VII 534—8), die den göttlichen Ursprung der Leidenschaften in folgender Weise ausspricht:

'What though our passions are run mad, and stoop
With low, terrestrial appetite, to graze
On trash, on toys, dethron'd from high desire?
Yet still, through their disgrace, no feeble ray
Of greatness shines, and tells us whence they fell.'

Wir wissen, dass sich Burns schon früher in Tagen trüber Stimmung an den schwermütig-düstern Young gewandt hatte; sein *Winter*: *A Dirge* hatte dafür Zeugnis abgelegt (vgl. S. 27). So läge es immerhin nahe, auch im vorliegenden Falle an eine (wenngleich nur accessorische) Einwirkung von jener Seite zu denken.

[2]) Vgl. auch Psalm 86, 5: 'For thou, Lord, art good, and ready to forgive,' etc., 25. 7; u. s. w. Überhaupt scheinen Burns' „Gebete" von den Bitt- und Busspsalmen der Bibel stark tingirt.

von *Beattie's Minstrel*" gehalten seien. „In der Art", das bedeutet zunächst: im Versmasse; auch Beattie's Gedicht ist in Spenserstanzen abgefasst. Es bedeutet ferner: im Stil; thatsächlich bringt ja der Gebrauch desselben Metrums (zumal eines so eigenartigen wie es die Spenserstanza ist!) eine gleiche oder ähnliche Stilisirung beinahe unwillkürlich mit sich. Beziehungen tieferer Art zwischen dem *Minstrel* und Burns' drei Strophen sind nicht zu erweisen; ein paar Äusserlichkeiten der Diktion, die Burns dem Gedichte seines Landsmannes abgeguckt hat, habe ich S. 31 f. meiner Dissertation verzeichnet.[1])

Über Beattie's Einfluss auf Burns hat Haliburton (p. 267—270) gehandelt. Meines Erachtens unterschätzt er ihn bedeutend, wenn er schreibt: 'Beattie seems to have had little influence upon either the thought or the language of Burns. He was no doubt, though in a small degree, indebted to him . . . for the criticism of Shenstone and Gray which occurs in "The Vision",' etc. Gemeint ist die 20. Strophe des II. Duans der *Vision*. Aber auch andere Strophen dieses Gedichts (namentlich die 14. und die 16.) zeigen Beattieschen Einfluss; und auch sonst trifft man bei Burns gar nicht selten unverkennbare Reminiscenzen aus dem *Minstrel*, dem *Hermit*, etc. Unser Gedicht ist, wie es scheint, von Haliburton ganz übersehen worden. —

Unsere Stanzen geben sich als Nachahmung einer fremden Manier, mit andern Worten, das Äusserliche, die Form ist in ihnen die Hauptsache. Das Inhaltliche tritt schon um deswillen zurück, weil uns Burns nicht eigentlich etwas Neues zu sagen hat, weil er uns nur eine Variation der bereits im *Prayer in the Prospect of Death* verwendeten Motive darbietet. Er bemüht sich, dieselben ins Krasse, ins Ungeheuerliche zu steigern, und so muss ihm denn für seine zweite Strophe sogar der Monolog des

---

[1]) Ich trage nach zu Str. III, Z. 3 ff. den Hinweis auf *The Minstrel*, Book II, X, 1—3.

Claudius (*Hamlet*, III, 3) herhalten. Noch sei erwähnt, dass Str. III, Z. 2 in sämtlichen Handschriften 'If *one so black with crimes* dare call on thee' lautet — eine Fassung, die durch ihr plump übertreibendes Pathos das Absichtliche, Litterarisch-Gewollte des Ganzen nur zu deutlich verrät.

Zum Einzelnen noch ein paar Bemerkungen!

Str. I, Z. 2 ist vielleicht durch den Young'schen Vers angeregt 'Is it that life has sown her joys so thick,' etc. (*Night* V. 393). Auch die Parenthese III, 2 (gedruckte Fassung) erinnert an Young (*Night* IX. 675 f.): 'lift thine eye, (if bold an eye to lift, If bold to meet the face of injur'd heav'n),' etc. — Zu I, 3 vgl. die Verse, die Burns in dem Briefe an Clarinda vom 6. März '88 — woher? — citirt:

'O what is life, that thoughtless wish of all!
A drop of honey in a draught of gall.'

I, 6: Ganz ähnlich spricht George Herbert (*Temple*) von 'death's shadie, black abode.'

Str. II, 6 klingt an *Essay on Man*, IV. 294 an:

'And all that *raised* the hero *sunk the man.*'

Zu Str. III, 3—4 vergleiche man etwa Prior, *Solomon*, III. 671 f.:

'Thou, that canst still the raging of the seas,
Chain up the winds, and bid the tempests cease.'

Doch war ja diese der Bibel entstammende Vorstellung (vgl. Psalm 65. 7; 89. 9; 107. 29; Matt. 8. 28) unzähligemal dichterisch ausgeprägt und somit völlig zum Gemeinplatz degradirt worden.

### Song — Raging Fortune: A Fragment 1782

'O, raging Fortune's withering blast'

Den in dem Liede *I Dream'd I Lay*, II, 1—5 ausgesprochenen Gedanken führt unser Gedicht weiter aus. Das poetische Motiv, das dort nur flüchtig gestreift wurde, ist hier dem Ganzen zu Grunde gelegt worden. Burns mag dabei durch Stellen aus Ossian einen Impuls empfangen haben, wie 'I was a lovely tree, in thy presence,

Oscar, with all my branches round me; but thy death came like a blast from the desert, and laid my green head low' (*Croma*)[1]). Nur die Ursache, weshalb der Dichter jetzt, „ein entlaubter Stamm", dasteht, ist bei Burns eine andere als bei dem Sänger von Morven; es ist 'raging Fortune's withering blast': wieder ein Zeichen des bedeutenden Einflusses, den das schon öfters genannte Lied *The Flowers of the Forest* auf unsern Dichter geübt hat!

1782 **'My Father was a Farmer': A Ballad**

Nach dem Ausspruche des Dichters (ChW I. 106) drückte das Lied, 'a wild Rhapsody, miserably deficient in Versification' — thatsächlich bietet es fast nur rhythmisirte Prosa — die 'genuine feelings' seines Herzens aus.

Namentlich die Strophen I, II, VII und IX scheinen den Empfindungen Worte zu leihen, die dem Dichter als Mitgliede des 'Bachelors' Club' in Tarbolton besonders vertraut waren: in der zehnten und letzten Satzung dieses Vereins heisst es: 'Every man proper for a member of this society must have a frank, honest, open heart . . . no mean-spirited, worldly mortal, whose only will is to heap up money, shall upon any pretence whatever be admitted. In short, the proper person for this society is a cheerful, honest-hearted lad, who, if he has . . . as much wealth as genteelly to make both ends meet, is just as happy as this world can make him.' (Vgl. auch Craigie 11).

Noch persönlichere Saiten klingen an in den Strophen III, V und VI. Dass ihm alles fehlschlage, was er auch unternehmen möge; dass er, "with respect to the serious business of life" (ChW II. 132), eigentlich nie ein festes Ziel, eine bestimmte Absicht vor Augen gehabt habe; dass er arm, unbekannt, unbeachtet sei und bleiben

[1]) Vgl. Ilias XVII. 53 ff.

werde: — das alles hat Burns ja von trüben Stimmungen angewandelt auch in seinen Briefen des öfteren ausgesprochen. 'My father used to say,' schreibt er am 21 August '88 an Mrs. Dunlop, 'that in his whole life, whatever he was fondly set on, almost always failed him. I am afraid it is all the heritage he has left me,' etc.[1]) In seinem Briefe an Dr. Moore vom 2. August '87 lesen wir: 'The great misfortune of my life was, never to have *AN AIM* . . . . Thus, abandoned of aim or view in life,' etc. Und in dem Schreiben an William Burnes vom 27. Dezember '81 heisst es: 'I foresee that poverty and obscurity probably await me,' etc.[2]) —

Nach HH IV. 84 ähnelt unsere Ballade einem Liede 'in an old chap at Abbotsford, *My Father Was a Farmer, and a Farmer's Son Am I.*' Nähere Angaben bieten die genannten Herausgeber leider nicht.

In Str. III, 4 scheint eine Zeile aus dem *Gentle Shepherd*, V, 3 aufzutauchen: 'And oft when hopes are highest we're beguil'd.'

Zu Str. IV, 3—4 (und VI, 4) vgl. die — von Burns bewunderten (ChW IV. 380) und gelegentlich citirten (ib. II. 305) — Zeilen Beattie's:

'The present moment is our ain,
The neist we never saw,'

sowie die Verse des Earl of Rochester:

'Whatever is to come is not . .
The present moment's all my lot.'

Die hier verkündete Lebensweisheit ist ja uralt; hören wir etwa Horaz, *Carm.* I. 9, 13 ff. in Ramsay's Nachdichtung:

'Let neist day come as it thinks fit,
The present minute's only ours,' etc.,

---

[1]) Vgl. den Brief an Peter Stuart vom April '89, ChW III. 55.

[2]) Vgl. ferner ChW I. 87, 107, 140, 319; II. 21, 339 u. s. w. Des Dichters 'lifelong tendency to vapours and melancholia' ist ganz wesentlich eine Frucht des ungeheuren Druckes, der in den späteren Jahren von Mount Oliphant auf der Familie Burness und insbesondere auf dem jungen Robert lastete; s. darüber HH IV. 243

oder *Carm.* III. 29, 29 ff. in Dryden's Paraphrase:

'But God has wisely *hid* from human sight
The dark decrees of *future* fate.
*Enjoy the present* smiling *hour*,
And put it out of *Fortune's power*.'

Auch Dunbar hatte wohl zuweilen solchen epikureisch gefärbten Gedanken Ausdruck gegeben; vgl. ten Brink, II. 429. Im Schottland des 18. Jahrhunderts hat sich vor allem die Frohnatur eines Ramsay zu derartigen Anschauungen bekannt. Vollends die 'Anakreontik' hat ihnen aufs überschwenglichste gehuldigt.

Str. V, 2—3 klingt lebhaft an *The Farmer's Boy*[1]), Str. I:

'Tho' little I am, I'll *labour hard*, If I can get employ
*To plough and sow* and *reap and mow*,'

sowie an das von Tom D'Urfey begonnene Lied *All on a misty Morning*, VI, 3 an:

'I'll *plow and sow*, and *reap and mow*, while thou shalt sit and spin.'

Zu VII, 2 und VIII, 4 'Tho' Fortune's frown still hunts me down . . . I'll ne'er be melancholy': — In einem Trinkliede der Roxburghe Collection (*Roxb. Ball.*, V. 163) lesen wir:

'Though Fortune it does frown, we'l ne'r be melancholly.'

Überhaupt gemahnt — ganz abgesehen von der Ähnlichkeit im Metrum — der Ton unsrer 'Ballad' stellenweise ziemlich stark an jene Good-Fellows-Lieder, wie sie uns etwa die Roxburghe Collection in grösserer Zahl aufbewahrt hat. Ich greife ein paar weitere Verse heraus (ib. II. 19):

'Though fortune have not lent me wealth, as shee hath done to many,
Yet while I've liberty and health, I'le bee as blith as any:
I'le beare an honest upright heart,' etc.

Das Sentiment dieser Verse steht den entsprechenden Partieen unseres Gedichtes unleugbar sehr nahe; dass diese letzteren daneben einer individuellen Färbung keineswegs entbehren, kann ein Blick auf Str. VIII, 1—3 zeigen.

[1]) Über dies Lied vgl. Baring-Gould's *English Minstrelsie*, I. 58 f.

Noch merkwürdiger gestaltet sich die Analogie zu unserm Gedicht, wenn auch der Balladensänger des weiteren auf seine 'Erziehung' zurückblickt; allerdings muss er im Gegensatze zu Burns (II, 3) gestehen: 'My education's *not the best*.' Endlich sei bemerkt, dass auch der leicht moralisirende Ton unserer Schlussstrophe an jene Balladen, die ja den Hörer (oder Leser) nach Bänkelsängerart gern mit einer Moralisatio entlassen, zu erinnern vermag.[1])

**The Death and Dying Words of Poor Mailie** 1783

'As Mailie, an' her lambs thegither'

Zu dem launig-rührenden Gedichte wurde Burns durch *The Last Dying Words of Bonny Heck* von William Hamilton of Gilbertfield[2]) angeregt.

'Bonny Heck' ist ein Windhund, der einst ob seiner Tüchtigkeit 'much in respect' gestanden hat, jetzt aber 'cripple, auld, and lame' geworden ist und deshalb umgebracht werden soll. Er beklagt sich in bitterm Tone darüber, dass ihm ein so unverdientes Schicksal zugedacht sei, und ergeht sich in vorwurfsvoller Aufzählung all seiner einstigen trefflichen Eigenschaften, all der 'great feats,' die er, 'the best dog in the east-nook coast,' vollbracht habe.[3])

Wie 'Bonny Heck' sieht auch 'Poor Mailie' den Tod dicht vor Augen, wie jener spricht auch sie ihre 'Dying Words.' Von einer näheren Verwandtschaft der beiden Gedichte kann aber nicht die Rede sein. 'The older piece,' schreibt Henley (IV. 266), 'is realistic in purpose and brutal

[1]) Den Namen 'Potosi' in Str. IX, Z. 3 hat man mit Thomson's *Summer*, 869 in Verbindung bringen wollen; doch lässt das seine typisch-allgemeine Verwendung im 18. Jh. als bedenklich erscheinen.

[2]) Watson's *Choice Collection*, I. 68—70, 1706. Einen interessanten Kommentar dazu hat Walter Scott geliefert, in seinem Briefe an Thomas Goodlake vom 16. Okt. 1828.

[3]) Die betreffenden Verse finden eine Art Parallele in Burns' meisterlichem Gedicht *The Farmer to His Auld Mare*, neben dem sie sich freilich recht ärmlich ausnehmen.

in effect, while in the later — to say nothing of the farce in Hughoc[1]) — the whole philosophy of life of a decent mother-ewe is imagined with delightful humour, and set forth in terms so kindly in spirit[2]) and so apt in style, that the *Death and Dying Words* is counted one of the imperishables in English letters.' —

In unserm Gedichte lernen wir Burns zum erstenmale als *Man of Feeling* kennen. Die gefühlvoll-sentimentalen Werke der Sterne und Mackenzie hatten auf Burns einen gewaltigen Eindruck gemacht; sie hatten in ihm — wohl im Verein mit den Dichtungen Thomson's[3]) — Zartheit und Weichheit des Empfindens, Mitleid und Mitgefühl mit allem Schwachen, Leidenden, Bedrängten, wenn nicht geweckt, so doch erheblich genährt und entwickelt.[4]) Sie gewannen deshalb auch für den Dichter Burns die tiefste Bedeutung; ja sie bereiteten recht eigentlich den Boden, dem Gedichte wie das unsere, wie die *Elegy on Poor Mailie*, die *Address to a Mouse*, *to a Mountain Daisy*, *The Farmer to His Auld Mare* u. a. m. entsprossen sind. — Auch Sterne's empfindsamer Humor erscheint hier in eigenartiger Umprägung wieder; schon Carlyle hat das in seinem berühmten Burnsessay (1828) angedeutet.

Unser Gedicht ist in kurzen Reimpaaren abgefasst. Über die Verwendung dieses Metrums in der schottischen Dichtung vgl. ChW IV. 474 und HH I. 319. 'Ramsay (1686—1758) in his *Fables* and *Tales* wrote it with ease and spirit, and so did Fergusson (1750—1774),' etc.

---

[1]) Diese ist ja selbständige Zuthat von Burns. Die etwas possenhafte Komik der fraglichen Scene mag uns an Smollett erinnern.

[2]) Während sich die Gedanken der mütterlich-liebevollen, zärtlichen Mailie fast ausschliesslich in der Sorge um ihre 'helpless lambs' bewegen, hat 'bonny Heck' erst am Schlusse seiner 'Dying Words' ein paar, noch dazu sehr kühle Zeilen für seine 'puppies' übrig.

[3]) Von den persönlichen Einflüssen, die von des Dichters Vater, von John Murdoch (ChW III. 188) und anderen ausgingen, darf hier abgesehen werden.

[4]) Vgl. hierüber auch Minto, *The Literature of the Georgian Era*. — Über Burns und Sterne vgl. Anhang Nr. 5.

(HH a. a. O.). — Dem Einflusse Fergusson's werden wir es überhaupt zuzuschreiben haben, dass uns Burns jetzt mit einem prätentiöseren Gedichte in schottischer Mundart entgegentritt. Burns selbst hat bezeugt, von welcher Bedeutung für sein Schaffen der Umstand, dass ihm Fergusson's Gedichte in die Hände fielen (ca. 1782/3), gewesen ist: 'Rhyme, except some religious pieces . . I had given up; but meeting with Fergusson's Scotch Poems, *I strung anew my* wildly-sounding, *rustic lyre with emulating vigour*' (Brief an Dr. Moore, 2. Aug. 1787). Mit gutem Fuge bemerkt Lockhart dazu: 'It was probably this accidental meeting with Fergusson that in a great measure finally determined the "Scottish" character of Burns's poetry.' Und weiter: zweifellos hat sich Burns auch an Fergusson's kräftigem Wirklichkeitsinne geschult, hat er von ihm das Reale der Menschen und Zustände — namentlich wo es dem Spotte, der Satire Zielpunkte bot — schärferen Auges beobachten gelernt.

Zu Z. 35 f. vgl. S. 41, Anm. 2. — Z. 51 'my yowie, silly thing' vielleicht nach John Skinner's *Ewie wi' the crooked Horn*, IV, 3 '[My Ewie] . . Puir silly thing,' etc.

## Poor Mailie's Elegy 1783[1])

'Lament in rhyme, lament in prose'

Auch mit dieser 'Elegy' wieder steht Burns auf dem Boden einer alten Tradition, die vornehmlich durch die Namen Robert Sempill — Allan Ramsay — Robert Fergusson bezeichnet wird. Die litterarische Gattung der 'burlesque elegy' war durch Sempill's Gedicht *The Piper*

[1]) 'It was probably composed after Burns had determined on publication,' schreiben HH I. 344. Also nicht 1783, sondern 1786 wäre als Entstehungsjahr anzusetzen. Aber weist uns die Thatsache, dass die *Elegy* in Burns' *First Common-place Book* nicht erscheint (hierauf stützen sich HH augenscheinlich), wirklich mit Notwendigkeit auf diese Annahme hin?

*of Kilbarchan*[1]) in die schottische Litteratur eingeführt worden. Ramsay pflanzte die Gattung fort in den Elegieen auf *Maggy Johnsto(u)n* (1711), *John Cowper* (1714), *Lucky Wood* (1717) und *Patie Birnie* (1721). Von Fergusson endlich, dem unmittelbaren Vorgänger unsers Dichters, besitzen wir die Elegieen auf *David Gregory*, auf *John Hogg* und auf *Scots Music.*[2])

In all diesen Elegieen ist folgendes Metrum angewandt: 4a 4a 4a 2b 4a 2b. Die letzte Zeile jeder Strophe endet in der Regel refrainartig mit dem Worte 'dead.'[3])

Burns' 'Elegieen' erscheinen in demselben Rahmen wie die seiner Vorgänger;[4]) sonst aber haben sie mit ihnen kaum etwas gemein. Auch hier mag Henley citirt werden, der (IV. 267) den gewaltigen Unterschied so zu charakterisiren sucht: 'Cleverness apart — cleverness and the touch of life, the element of realism — the Laments for Hab Simson and Sanny Briggs, for John Cowper and

---

[1]) 'The Life and Death of the Piper of Kilbarchan or, The Epitaph of Habbie Simson,' *&c.*, ca. 1640; gedr. zuerst als 'broadside,' dann in Watson's *Choice Coll.*, I. 32—5 (1706). — Demselben Sempill wird zugeschrieben das 'Epitaph on Sanny Briggs, Nephew to Habbie Simpson, and Butler to the Laird of Kilbarchan,' Watson I. 36—8. Alexander Pennecuick († 1730), der der Vollständigkeit halber angeführt sei, ist der Verfasser von 'William Lithgow, Writer in Edinburgh, his Epitaph,' Watson II. (1709) 67—70.

[2]) Vgl. Angellier II. 53—5. — Als Kuriosum erwähnt sei Thomson's *Elegy upon James Therburn*, eine Nachahmung des *Piper of Kilbarchan*; übrigens die einzige Dichtung, in der sich der Verfasser der 'Jahreszeiten' seines heimatlichen Dialektes bedient hat.

[3]) Genaueres bei HH I. 345; ChW I. 465; IV. 476; Angellier II. 56 ff.

[4]) Eine Kennzeichnung derselben versucht Angellier (II. 55): 'L'élégie de Robert Semple, gracieuse et distinguée, est un peu mince; celles de Ramsay, naturelles et gaies, manquent de force; celles de Fergusson sont, à nos yeux, froides et ternes. Celle de Burns les laisse toutes en arrière, par le mouvement, la vie, et l'entassement de pensées, de visions, de motifs poétiques, qui font paraître les autres pièces creuses à côté de la sienne.'

Luckie Wood and the Writer Lithgow, are merely squalid and cynical; while in every line the *Elegy*, in despite of realism and the humorous tone and intent (essential to the models and therefore inevitable in the copy) is the work of a writer of genius, who is also a generous human being. — His suppression of such an old-fashioned touch in the first draft as this one: —

'Now Robin greetan chows the hams
O' Mailie dead': —

is significant. It is quite in the vein of *Bonnie Heck*, as indeed are the first four stanzas.[1]) But it would have ruined the *Elegy* as the world has known it since 1786.' —

Die Annahme, dass Burns durch John Skinner's Lied *The Ewie wi' the crooked Horn* zu unserm Gedichte angeregt worden sei, hat, wie mir scheint, wenig für sich. Eignet der *Ewie* wirklich, wie Henderson will, 'much of the quaintly pathetic humour of Burns's . . *Poor Mailie?*' Ich kann es nicht finden. Doch wird zuzugeben sein, dass Skinner's Lied bei einzelnen Stellen — namentlich Str. VIII, dann aber wohl auch Str. IV[2]) — Burns vorgeschwebt hat.[3])

Zu Str. I: — Wie matt klingen unserer Strophe gegenüber die Verse aus Fergusson's *Elegy on the Death of Mr. David Gregory*, Str. 1:

'Now mourn, ye college masters a'!
And frae your ein a tear lat fa',
Fam'd Gregory death has taen awa'
Without remeid,' *etc.*;

---

[1]) Dasselbe kann von der Zeile 'An' for thy pains thou 'se get my blether' in *The Death and Dying Words* gelten.

[2]) Zu VIII, 1—4 vgl. *The Ewie*, (Schluss-)Str. IX, 5 f. '*O a' ye bards* benorth Kinghorn, Call your muses up and *mourn*,' *etc.*; zu Z. 5 vgl. IX, 3 f. 'I'm really fley't that our guidwife *Will never win aboon't* ava'.' Str. IV, 3—4 erinnert, wie bereits *The Death and Dying Words*, Z. 35—8, an *The Ewie*, III, 5 ff.: 'Whan ither ewies lap the dyke, And ate the kail for a' the tyke, My Ewie never play'd the like,' *etc.*

[3]) Noch die Strophen V und XV von *The Farmer to His Auld Mare* scheinen Anregungen von Skinner's *Ewie* zu verwerten.

wie gekünstelt und gesucht die Zeilen aus Ramsay's *Elegy on Maggy Johnston*, Str. I:

'Auld Reeky, mourn in sable hue,
Let fouth of tears dreep like May dew,' *etc.*

Von dem gesunden Humor, der die Burns'schen Verse durchweht, ist weder bei Ramsay, noch bei Fergusson auch nur ein Hauch zu spüren.

Das 'remead' in Str. I, 4 ist fast so typisch, wie das 'dead' am Schluss der Strophe; vgl. *Piper of Kilbarchan*, I, 4 'Bot quhat remeid' oder *Epitaph on Wm. Lithgow* 'But what Remeed.'

Den Ausdruck 'warl's gear' (Str. II, 1) fand Burns bei Fergusson mit besonderer Vorliebe verwendet; die Wendung 'girn an' gape' (VII, 3) war ihm durch Sempill's *Epitaph on Sanny Briggs*, II, 5 nahegelegt.

1783 **Song — The Rigs o' Barley**

'It was upon a Lammas night'

Verfasst zu der Melodie *Corn Rigs*. In ein durchschossenes Exemplar von Johnson's *Musical Museum* hat Burns die Bemerkung eingetragen: 'All the old words that ever I could meet to this [air] were the following which seem to have been an old chorus: —

"O corn rigs and rye rigs,
O corn rigs are bonie,[1])
And when'er[2]) you meet a bonnie lass,
Preen up her cockernony."'

Offenbar ist Burns durch diese Verse zu der Chorstrophe unseres Liedes angeregt worden. Die 2. Zeile des Fragments kehrt fast wörtlich an der gleichen Stelle bei Burns wieder; die 'rye rigs' in der 1. sind durch 'barley rigs' ersetzt, wie denn dem Worte 'barley' namentlich im Reime eine bedeutende Rolle zugewiesen erscheint.

---

[1]) Diese Zeile auch als Titel, II, 8 und III, 8 des Schlussliedes von Ramsay's *Gentle Shepherd*.

[2]) So HH I. 386; nach ChW IV. 386 'whe*re*'er.'

Die Zeilen 3—4 unsers Chors stehen zu denen des Fragments in keiner Beziehung. Sie erinnern aber leise (wie auch Str. III, Z. 5—7) an die II. Strophe des Liedes *The Girl I left behind me* (nach Chappell-Wooldridge, *Popular Music of the Olden Time*, II. 189 wahrscheinlich 1758 entstanden):

'Oh, ne'er shall I forget the night,
The stars were bright above me,
And gently lent their silv'ry light,
When first she vow'd to love me,' etc.

Die Hauptmasse des Liedes charakterisirt sich durch den fast in jeder Zeile elementar durchbrechenden Ton des Erlebten[1]) als etwas Eigenes, Originales. Mit Henley's Behauptung (IV. 268), das Lied sei 'in suggestion, *inspiration*, technical quality .. unalterably *Scots*,' weiss ich schlechterdings nichts anzufangen; wie könnte ein Lied von so überwältigend natürlichem Gefühl anders denn auf dem Boden allgemein menschlichen Empfindens erwachsen sein?

Str. II, Z. 1 ist vielleicht ein Nachhall von dem bekannten, oft Gay zugeschriebenen Liede *Nought but Love* her,[2]) Str. III, 5 wohl ein Reflex dieser Zeile des schottischen Volksliedes *The Maid gaed to the Mill* (Herd's *Scots Songs*, II. 148): 'She's sworn by moon and stars sae bright.'

---

[1]) Man beachte die auffallend zahlreichen Wiederholungen, die dem Stile in hervorragendem Masse Energie und Nachdruck verleihen: nicht weniger als 11 Zeilen beginnen mit dem Worte 'I', darunter vier, in noch ausgeprägterer Anapher, mit der Wendung 'I hae been'; viermal erscheint der Ausdruck 'happy', dreimal 'that happy night'; dreimal wird uns gesagt, dass der Mond hell scheine; u. s. w. — Etwas willkürlich ist der Dichter mit dem Refrain 'Amang the rigs o' barley' verfahren. Einen empfindlichern formellen Mangel sehe ich darin, dass im Reime auf 'barley' stets nur (d. h. sechsmal!) Adverbien auf -ly begegnen.

[2]) I, 3 'The sky was clear, the wind was still;' auch *Tea-Table Misc.*[13], II. 139, IV. 395; *The Hive*. III. 247 u. s. w. 'Calm was the even, and clear was the sky' beginnt ein Dryden'sches Lied.

1783 **Song — Composed in August**

'Now westlin win's and slaught'ring guns'

Bereits 1775 begonnen, wurde unser Lyrikum, wie es scheint, erst 1783 vollendet. Es ist zu der Melodie *I had a Horse, and I had nae mair* verfasst, zeigt aber (von Str. II, 1—4 abgesehen) eine andere Reimstellung als das berühmte schottische Volkslied, das jener Melodie den Namen gegeben hat.[1]) In dieser Hinsicht haben vielmehr Lieder wie Ramsay's *O Mither dear, I 'gin to fear* (*Tea-Table Miscellany* II, u. ö.), *The Morn was fair, saft was the Air* (ibid.) u. s. w. als Vorbild gedient. —

Vielleicht das Bemerkenswerteste ist in unserem Liede der Einfluss der Pope'schen Naturbeschreibungspoesie, wie sie uns in dem Gedichte *Windsor Forest* entgegentritt. Die Situation, die Burns in den Eingangszeilen der I. Strophe schildert, ist dieselbe wie jene in *Windsor Forest*, v. 97 ff., wo es heisst: 'When *milder autumn* summer's heat succeeds.' Aus WF 125 stammt der Ausdruck 'slaught'ring guns' (Str. I, Z. 1). Str. I, Z. 3 'The moorcock springs on whirring wings' ist eine Nachbildung von WF 110—1 'See! from the brake the *whirring* pheasant *springs*, And mounts exulting on triumphant *wings*.'[2]) Str. I, Z. 5 f. könnte durch WF 39 f. angeregt sein, die Allitteration 'fruitful fells' (II, 1)auf 'fruitful fields' WF 26 beruhen. Die in Str. II genannten Vögel begegnen teilweise schon in WF: the partridge (v. 98); the woodcock (v. 128); statt 'lapwing' (v. 132) hat Burns 'plover', statt 'dove' (v. 127) 'cushat'. Str. II, Z. 3 'The woodcock haunts the lonely dells' ist ein Echo von WF 128 'And lonely woodcocks haunt the watery glade.' Der

[1]) Herd's *Scots Songs*, 1769, p. 323; 1776, II. 151.

[2]) Vgl. Beattie's *Minstrel*, I, Str. 39 'Through rustling corn the hare astonish'd *springs* . . . The partridge bursts away *on whirring wings*.' Auch diese Zeilen mögen Burns im Ohr gelegen haben, als er den fraglichen Vers niederschrieb. — Deutlicher hat sich Burns ihrer erinnert bei dem Liede *On a Bank of Flowers* (1789), IV, 1—4.

Reim groves: roves (II, 5) auch WF 125/6 (cf. 167/8; 267/8).

Auf die Anregung Pope's (WF 95 ff.) ist weiterhin die kurze Jagdskizze in Str. III, Z. 5—8 zurückzuführen; speziell in der letzten Zeile 'The flutt'ring, gory pinion' spiegelt sich Pope's '[the pheasant] flutters in blood' (WF 114).[1]) Indes die eigentliche Inspiration der genannten Verse — der Dichter verurteilt in ihnen das Grausame der Jagd aufs heftigste — ist nicht aus Pope,[2]) sondern aus Thomson geschöpft. Auch Thomson's Herz empört sich, wenn er auf die Jagd zu sprechen kommt; seine Erregung entlädt sich in Ausdrücken wie 'This falsely-cheerful barbarous game of death' (*Autumn*, 384), 'the tyrant man' (ib. 390; *Agamemnon*, III, 1) u. s. w.[3]) — Thomson gebührt zwar gewiss nicht, wie Morel (*James Thomson*, 1895, p. 392) meint, 'l'honneur d'avoir, *le premier depuis Shakespeare* [As You Like It, II, 1], témoigné une sympathie pour les souffrances des animaux;'[4]) wohl aber

---

[1]) Vgl. auch Burns' *Epistle to James Tennant*, Z. 28: '(a pyet) flutt'ring and gasping in her gore.'

[2]) Dieser fordert ja die 'vigorous swains' direkt zum Jagen auf. — Jeder mitleidigen Regung für die gejagten Tiere bar, wie Angellier (II. 351) meint, ist freilich auch Pope nicht; ich erinnere nur an die Verse (WF 133 f.):

'Oft, as the mountain larks their notes prepare,
They fall, and leave *their little lives* in air.'

[3]) Die Wendung 'the sportsman's joy' in Str. III, Z. 7 ist eine Reminiscenz aus Thomson's *Autumn*, 360, 'the soaring hern' (II, 4) wohl auch eine solche aus *Winter*, 146; 'the murd'ring cry' (III, 7) ist ein Reflex des Thomson'schen 'the . . murderous cry' (*Autumn*, 432). Ferner weist das 'thick' (i. e. 'numerous') in IV, 2 auf Thomson hin, der das fragliche Adjektiv namentlich in den *Seasons* mit auffallender Vorliebe verwendet ('the cooing dove *Flies thick*,' etc. heisst es z. B. *Spring*, 785 f.); in dem Ausdruck 'the *skimming* swallow' hinwiederum schimmert eine Erinnerung an WF (v. 131) hindurch.

[4]) In John Day's *Isle of Gulls* (1606) liest man z. B.: 'I pity these poor beasts, These sylvan commoners . . . to tyrannize on harmless beasts; But foresters . . . set forth The tyranny of greatness without pity,' etc.

ist er der erste, der wiederholt und nachdrücklich '[ait] prononcé un plaidoyer ému en défense de leur faiblesse et de leur droit à la vie.' Das Emporkommen der *Sensibility* führt dann diesen sympathetischen Gefühlen neue Nahrung zu; sie erreichen den höchsten Grad der Intensität bei Cowper und Burns (vgl. Angellier, II. 349 ff. und Morel l. c.). Von den Zwischenstufen seien nur kurz die Elegien der Graeme (*The Linnet*) und Jago (*The Blackbirds* u. s. w.), Fergusson's *Ode to the Gowdspink* und Beattie's *Minstrel* (I, Str. 18; 1771) erwähnt. Für unsere Quellenuntersuchung kommen dieselben erst in zweiter Linie oder gar nicht in Betracht.

Str. V, Z. 5—7 ist Stellen wie Pope, *Autumn*, 43 ff. nachgebildet:

> 'Not bubbling fountains to the thirsty swain,
> Not balmy sleep to labourers faint with pain,
> Not showers to larks, nor sunshine to the bee,
> Are half so charming as thy sight to me.'[1])

Auf die Einwirkung klassizistischer Poesie darf man vielleicht auch Str. III, Z. 2 ff. zurückführen: die fraglichen Zeilen scheinen durch *Paradise Lost*, VII. 457—62 inspirirt zu sein.

Diesen Elementen von klassizistischem Charakter stehen nun solche von heimisch-volkstümlicher Art — freilich in geringerer Zahl — gegenüber. Str. I, Z. 4 'Amang the blooming heather' ist als Refrainzeile aus Jean Glover's *O'er the Moor amang the Heather*, aus dem *Merry Muses*-Liede *As I came o'er [the] Cairney Mount* (vgl. ChW IV. 376), u. s. w. bekannt. Str. II, Z. 1—2 ist eine deutliche Kopie folgender zwei Verse aus dem

---

[1]) Zu diesem von Burns mehrfach verwendeten klassizistischen Motive vgl. Todd's *Milton*, III 134 f. (1809). Unter den dort aufgeführten Beispielen vermisse ich das wichtige Epigramm des Asklepiades (Anthol Palat. I, 5. 169) Ἡδὺ θέρους διψῶντι χιὼν ποτόν, ἡδὺ δὲ ναύταις, κ. τ. λ. — Das unserm Dichter häufig zugeschriebene Gedicht ***Delia*** ist ganz auf diesem Motive aufgebaut.

alten, von Burns selbst später in den *Merry Muses of Caledonia* aufgezeichneten Liede *Brose and Butter:*[1])

'The laverock lo'es the grass,
The paitrick lo'es the stibble.'

Bei IV, 5 f. hat vielleicht Robert Crawford's *Tweed-side* vorgeschwebt. In diesem von Burns sehr geschätzten Liede[2]), in dem übrigens gleichfalls das 'feathered folk' besondere Beachtung findet, heisst es (II, 5—6):

'Come, let us go forth to the mead;
Let us see how the primroses spring!'[3])

Endlich gewahren wir in unserem Liede mehrere Anklänge an Burns' *Rigs o' Barley*; vgl. meine Dissert. S. 44. —

Bei der Mannigfaltigkeit der Elemente, die in unser Lied eingegangen sind, kann es nicht wundernehmen, wenn dasselbe einen durchaus unharmonischen, bunt schillernden Charakter trägt. Situationen und Stimmungen huschen an uns vorüber, ohne sich greifen zu lassen; kurz es fehlt die Wirkung aus einem Punkte heraus, die allein einem Gedichte — und zumal einem Liede — die Lebensfähigkeit zu sichern vermag.

## Song — My Nanie, O 1783

'Behind yon hills where Lugar flows'

Das frische, aber sehr anspruchslose Liedchen hat mit Ramsay's gleichnamigen Liede[4]), durch das es augenscheinlich angeregt worden ist, fast nur das Versmass und ein paar technische Äusserlichkeiten[5]) gemein.

---

[1]) Vgl. Farmer, *Merry Songs and Ballads*, I. 264.

[2]) *Tea-Table Miscellany*, I. 4 u. s. w. Vgl. ChW IV. 378.

[3]) Das Archetyp dieses — auch sonst nicht seltenen — Motivs vielleicht in *Solomon's Song*, VII, 11-2?

[4]) *Tea-Table Misc.*, I. 43; u. s. w. Über die Vorstufe des Ramsay'schen *Chorus* s. HH III. 311 und Chappell's *Roxburghe Ballads*, III. 408.

[5]) '*O*' am Schluss der zweiten und '*Nanie, O*' am Schluss der vierten Zeilen. — Zu unsrer VII. Strophe lässt sich allenfalls eine Entsprechung in Ramsay's Schlussversen finden:

In dem älteren Liede sprach der Dichter im eigenen Namen; Burns hat die Rolle des Sprechenden einem plough-boy übertragen, auf dessen Lippen er indes seine eigensten Empfindungen laut werden lässt. Bei dieser Wahl gerade des 'plough-boy' haben wir nicht notwendig an ein Zurückgreifen des Dichters auf sein eigenes persönliches Erleben zu denken; bot sich ihm doch, als er seiner fröhlichen, zufrieden-sorglosen Stimmung Ausdruck geben wollte, die Form des plough-boy-Liedes wie von selbst dar: 'The "Plough-boy" songs . . form a class of their own; they are all delightful, *breathe a contented spirit, joyous as that of the lark,*' etc. (Baring-Gould, *English Minstrelsie,* II. XII).

Das Stimmungsmotiv des Eingangs ist von typisch-volkstümlichem Gepräge; beispielsweise beginnt etwa das dem Anfange des 18. Jhs. angehörende Volkslied *The Farmer's Boy*:[1]) 'The sun had set behind the hill Across yon dreary moor,' etc. Str. II, Z. 1—2 ist eine Anleihe bei dem *Hardyknute* der Lady Wardlaw (v. 313 ff.):

'Loud and chill blew the westlin wind,
Sair beat the heavy shower,[2])
Mirk grew the night,' etc.

Die dritte Strophe ist anscheinend aus den folgenden Sätzen der *Sentimental Journey* erwachsen, die, wie wir wissen, gerade in den Jahren 1782/3 zu Burns' Lieblingslektüre zählte: 'I see innocence, my dear, in your face — and foul befal the man who ever lays a snare in its way!' (Kap. 39). Str. IV, Z. 1 ist eine deutliche Reminiscenz an das Lied *Johnnie and Mary*, "introduced as a Scotch

---

'None's happiness I shall envy,
As long's ye grant me Nanny — O.'

Nur in Burns' erster (MS.) Fassung folgt auf Str. I ein 'chorus,' — 'a mere variation of Ramsay's' (HH I. 414).

[1]) S. Baring-Gould's *English Minstrelsie*, I. 58 ff.

[2]) Ein Echo dieser Zeilen wird noch in dem Liede *Up in the Morning Early* (1788), Str. I vernehmlich. Eine andere Stelle des *Hardyknute* klingt in Burns' Liede *The Bonie Moor-Hen* (1787), Str. I. Z. 3 nach: '. . owre muir and moss, Owre hills and mony a glen,' etc.

song in Bickerstaff's opera of 'Love in a Village'[1]), first acted at Covent Garden Theatre in 1762" (Whitelaw 301): 'Her face was fair, her love was true.' In Str. VI, 2 spielt eine Zeile des Ramsay'schen *Gentle Shepherd*, I, 2 hinein ('Whate'er he wins, I'll *guide* with *canny* care'), während Str. VII, 3 in Sentiment und Ausdruck an diese Verse aus dem Liede *My Heart's my ain* (Herd's *Scots Songs*, II. 137) erinnert:

'The master is seldom sae happy
As Robin that drives the plough.'[2])

**Song — 'Green grow the Rashes, O'** **1783**

Über das alte Lied *Green grows the Rashes* und seine verschiedenen Fassungen vgl. HH I. 415. Hier nur die ergänzende Bemerkung, dass jener 'set' in *The Factor's Garland, etc.*, von dem Henley-Henderson eine Strophe citiren, in zahlreichen Liedersammlungen des 18. Jhs. zu finden ist[3]), und dass eine weitere Version, die HH nicht verzeichnen, "Willy's Ramble to London," in *The Country Farmer's Garland* erscheint[4]).

Vergleichen wir unser Lyrikum mit der bei Herd gedruckten Fassung des älteren Liedes[5]), so gewahren wir eine stärkere Abhängigkeit unseres Dichters — ähnlich wie in den *Corn Rigs* — nur inbezug auf den *Chorus*. Direkt übernommen hat Burns den stimmunggebenden

[1]) Spuren von des Dichters Vertrautheit mit diesem Stück werden im folgenden noch mehrfach aufzuzeigen sein. Vorweggenommen sei hier die Angabe, dass I, 5-8 des Burns'schen Liedes *Where, Braving Angry Winter's Storms* lose an Air IV des 4. Aktes angelehnt ist ('The casket, where, to outward show, The workman's art is seen, Is doubly valu'd, when we know It holds a gem within').

[2]) 'Frae kings to him *that hauds* the *plou'* heisst es in dem Liede *Tarry Woo (Tea-Table Misc.*, III u. ö.).

[3]) *Tea-Table Misc.*, I; *The Hive*, I; *Orpheus Caledonius*, II u. s. w.

[4]) Cf. Ebsworth, *The Roxburghe Ballads*, VIII. xlv ***. — Die Fassung des Herd Ms. dürfte mit der in den *Scots Songs* identisch sein.

[5]) Die vollständigere Fassung der *Merry Muses of Caledonia* ist mir nicht zugänglich gewesen.

Refrainvers 'Green grow the rashes, O' (nur dass die Vorlage 'grows' hat); ferner das 'O' am Schlusse bestimmter Zeilen. Den alten Zeilen:

'The feather-bed is no sae saft
As a bed amang the rashes'[1])

entsprechen bei ihm die feineren Verse:

'The sweetest hours that e'er I spend,
Are spent among the lasses, O,'

deren Struktur übrigens von Stellen geborgt ist wie:

'The sweetest kiss that e'er I got,
Was frae my dainty Davie'
(*Dainty Davie*. II, 3 f.: Herd II. 215.)

Die Strophen II—IV wurzeln der ideellen Seite nach in einem, vielleicht aus der Lektüre des *Tristram Shandy* (Kap. 11)[2]) gewonnenen „Gedankenerlebnis", das Burns in seinem *First Common-place Book* (April 1784; vgl. ChW I. 106 f.) fixirt hat. Für die Einkleidung scheint in Str. II eine Stelle des *Castle of Indolence* (I, v. 437 ff.; doch vgl. auch *Deserted Village*, 264), in Str. III, 3—4 ein Lied Ramsay's[3]) benützt zu sein.

---

[1]) Eine andere Form dieser Refrainzeilen lautet:

'Yet a' the beds is no sae saft,
As the bosoms o' the lasses, O;'

teilweise angezogen in Burns' Schreiben an Richmond vom 3. Sept. 1786

[2]) Auch in einem andern Betracht möchte Sterne hier zu nennen sein: hat es nicht den Anschein, als sei etwas von seiner schwärmerischen Verehrung, seiner Vergötterung des weiblichen Geschlechts auf den Dichter unseres Hymnus übergestrahlt?

[3]) *Ye watchful Guardians of the Fair*, III, 1 ff.:

'Let all the world turn upside down,
And fools run an eternal round,
In quest of what can ne'er be found,' etc.,

Verse, die möglicherweise durch die bekannten Zeilen des Earl of Dorset (*May the Ambitious ever find*, II) inspirirt sind:

'Let fools and knaves grow rich and great,
And the world think 'em wise,' etc.

Vgl. auch unseres Bürger „Lust am Liebchen", Str. 3:

„Die Welt mag laufen oder stehn;
Und alles mag rund um
Kopf unten oder oben gehn!
Was kümmert er sich drum?"

Zur letzten Strophe, die wahrscheinlich erst im Winter 1786/7, also in Edinburg, geschrieben wurde, vergleiche man die folgende Stelle aus *Cupid's Whirligig* ('a comedy in 5 acts, 4to, London 1607, attributed to Edward Sharpham'[1]): 'Oh woman . . . since we were made before yee, should we not love and admire ye as the last and therefore most perfect work of nature? *Man was made when Nature was but an apprentice; but Woman when she was a skilfull mistresse of her art.*'[2]) Burns, der genau denselben Gedanken ausspricht, hat das genannte Stück zwar schwerlich gekannt; allein 'it appears that the passage was transcribed in a book which was not very scarce in his time — namely, *The British Muse: a Collection of Thoughts*, by Thomas Hayward, Gent. [3] vols. London, 1738' (ChW I. 127). Auf jeden Fall ist hervorzuheben, dass der fragliche Gedanke — den man übrigens auch sonst noch finden kann[3]) — bei unserm Dichter in eine

[1]) Cf. *Notes and Queries*, 3rd S. VIII. 390, 1865.

[2]) Kurz hinter dieser Stelle finden sich die folgenden Verse (Hayward's *British Muse*, III. 297):

'. . . . a fair woman which is the
Ornament of heaven, the grace of earth,
The joy of life, and the delight of all sense,
Ev'n the very *summum bonum* of man's life,'

die wir nicht nur in einer Briefstelle bei Burns ['a fine woman (by far the finest part of God's works below)'; ChW I. 269], sondern auch in einem seiner Gedichte wiederauftauchen sehen:

'The gust o' joy, the balm of woe,
The saul o' life, the heav'n below
Is rapture-giving Woman'
(*To the Guidwife of Wauchope House*, Str. IV).

[3]) NQ 3rd S. XI. 158; 4th S. IX. 229. Haliburton's Hinweis auf ein Gedicht Dunbar's an die Königin Margarete (*Furth in Field*, p. 279) scheint mir nicht recht am Platze. Weit eher möchte ich mich durch die ganze Haltung des Liedes — wie auch der *Epistel an die Herrin von Wauchope House*, Str. IV — an Dunbar's 'Preis der Frauen' erinnert fühlen:

'Now of wemen this I say for me,
Off erthly thingis nane may bettir be;
Thay suld haif wirschep and grit honoring
Off men, aboif all uthir erthly thing;

unübertreffliche, ebenso prägnante wie schalkhaft-anmutige Form gekleidet erscheint.[1])

1783 **Remorse — A Fragment**

'Of all the numerous ills that hurt our peace'

Grösstenteils eine — etwa in den Dramenstil der Thomson und Young[2]) gegossene — Versifizirung der Notiz des Burns'schen *Common-place Book* vom September 1783, die durch Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments*[3]) angeregt worden war.

Eine selbständige Weiterführung des Smith'schen Gedankens liegt vor zunächst in den Zeilen 11—13, und sodann in dem Schlusse (Z. 16 ff.), der sich fast enthusiastisch für ein entschlossenes Ankämpfen gegen das Gefühl der Reue,[4]) für ein energisches Niederzwingen der 'agonizing throbs,' der 'jarring thoughts' ausspricht. Eine flüchtige Anregung könnte Burns freilich auch hierzu von Smith empfangen haben, der in seinem Buche mehrfach im Tone der Anerkennung, ja der Bewunderung von dem stoischen Prinzip der Selbstbeherrschung geredet hatte.[5])

Innere Beziehungen unseres *Remorse* zu einer Elegie Fergusson's (*Conscience*), worin dieser — matt und durchaus konventionell — die Qualen eines schuldbeladenen Gewissens schildert, sind nicht zu erweisen. —

---

Rycht grit dishonour upoun him self he takkis
In word or deid quha evir wemen lakkis;
Sen that of wemen cumin all ar we,' etc.

[1]) Eine Verdeutschung des Liedes findet man in Fr. H. Bothe's *Volksliedern* (1795), S. 435: "Das Leben wär ein leerer Schall," u. s. w.

[2]) Vgl. z. B. *Revenge*, II 1, 70 ff. (Ed. 1802, II. 28).

[3]) S. Part II, Sect. 2, Chap. II (Ed. 1759, p. 186): '. . remorse; of all the sentiments which can enter the human breast the most dreadful,' *etc.*

[4]) Allerdings erst 'after proper purpose of amendment.'

[5]) Noch in einem Briefe aus dem Jahre 1794 (ChW IV. 84) lesen wir von 'a certain noble, stubborn something in man, known by the names of courage, fortitude, magnanimity.' Doch blinkt hier zugleich eine Erinnerung an Young's *Night* I. 30 f. durch.

Der pessimistisch gefärbte Ausdruck 'the numerous ills' (sc. die dem Menschen beschieden sind) in Z. 1 scheint Young entlehnt zu sein, in dessen *Night Thoughts* er wiederholt[1]) begegnet. — Zu Z. 1—2 'the . . ills . . . that press the soul, or wring the mind with anguish' vgl. Burns' *Prayer under the Pressure of Violent Anguish* (1781), II, 3 'those ills that wring (*Var.* press) my soul.'[2]) — Die 'pangs of keen remorse' in Z. 9 stammen wohl aus Beattie's *Minstrel*, II 14, 6; 27, 7.

## Epitaph on a Henpecked Squire 1784

'As father Adam first was fool'd'

'Burns had a strong aptitude for producing these smart and often very biting things . . . His predecessors in Scottish poetry — Ramsay, Penicuick, and Fergusson — had shewn a partiality for versicles of that kind, and no doubt he seems to have felt it necessary to show some samples of his skill in the same way.' (Scott Douglas's *Kilmarnock Edition*, I. 128).

## A Fragment: 'When Guilford Good' 1784

Die metrisch-stilistische Struktur und hiemit der charakteristische Grundton sind aus jenen politischen Balladen übernommen, die Burns u. a. aus Herd's *Scots Songs*, I. 102 ff. kannte: *Gillicrankie*,[3]) *Tranent Muir*,[4]) u. s. w. Eine Strophe des letztgenannten Liedes mag hier Platz finden:

---

[1]) *Night* III. 237, 315; IV. 121; u. s. w. Eine Youngreminiscenz liegt wohl auch vor in der Wendung 'this sting is added' (Z. 8); vgl. *Night* VIII. 585 '. . add this sting.' — Den theatralischen Ausruf 'O burning Hell!' (Z. 14) mag Home's *Douglas* (II, 2) beigesteuert haben.

[2]) Eine Art Parodie auf den Eingang von *Remorse* hat Burns gegeben in der *Address to the Toothache*, Str. IV: 'Of a' the num'rous human dools.' etc.

[3]) Vgl. Ebsworth's *Roxburghe Ballads*, VI. 615 ff.

[4]) Von Adam Skirving (1719—1803). Vgl. auch ChW IV. 386.

'The Chevalier, being void of fear,
Did march up Brisle brae, man,
And thro' Tranent, e'er he did stent,
As fast as he could gae, man:
While General Cope did taunt and mock,
Wi' mony a loud huzza, man;
But e'er next morn proclaim'd the cock,
We heard another craw, man.'

Sehr viel strenger als in den alten Liedern erscheinen bei Burns durchgeführt 1. der Binnenreim in den 1., 3., 5., 7. Zeilen, und 2. das '—*aw, man*' am Schlusse der 2., 4., 6. und 8. Zeilen. Es kann dies auffallen, da metrische Korrektheit sonst nicht Burns' Sache ist.

Zu VII, 8: — 'Up an' waur them a', Willie' war der Name einer beliebten alten Melodie; vgl. Hogg's *Jacobite Relics*, II. 256. Burns hat die fragliche Zeile später für den *Chorus* eines politischen Liedes verwertet, s. HH II. 182.

**1784 Song — 'When first I came to Stewart Kyle'**

Die Reime und der Rhythmus des Liedes *I had a Horse, and I had nae mair*[1]) summten dem Dichter im Ohre, als er unser Liedchen schrieb. Für den Inhalt mag ihm das folgende, in Nr. 470 des *Spectator* mitgeteilte Lied Addison's[2]) eine Anregung geboten haben:

'My love was fickle once and changing,
Nor e'er would settle in my heart;
From beauty still to beauty ranging,
In every face I found a dart . . . .
But now a long and lasting anguish
For Belvidera I endure;
Hourly I sigh, and hourly languish,
Nor hope to find the wonted cure,' etc.

Gay's Verse *My Heart was so free, etc.* (*Beggar's Opera*, I, Song 8) scheinen demselben Muster nachgebildet zu sein. Der flatterhafte Bursche, der 'wo er geht und wo er steht' auch stets ein Liebchen hat, ist ja eine typische

[1]) Vgl. S. 44, Anm. 1.

[2]) Auch *The Hive*, III. 89, 1725; *Tea-Table Miscellany*, IV. 448; u. ö.

Figur in der volkstümlichen Dichtung; hier sei nur noch auf das Lied *Walking down the Highland Town* verwiesen (*Pills to Purge Melancholy*, II. 201; danach Farmer's *Merry Songs and Ballads*, III. 165).

**Man was Made to Mourn: A Dirge** 1784

'When chill November's surly blast'

'The metrical structure, and some other features of this poem, may be traced to an old stall-ballad, entitled the 'Life and Age of Man,' which Cromek recovered, and which opens thus:

Upon the sixteen hunder year
Of God and fifty-three,
Frae Christ was born, that bought us dear,
As writings testifie,' etc.[1])

Die Schlusszeile der ersten Strophe lautet 'Ah! man is (*Var.* was) made to moan,' bietet also fast wörtlich[2]) bereits das Leitmotiv unseres Gedichtes.[3]) Zu den von Chambers angedeuteten 'other features' gehören fernerhin die mit dem Thema unmittelbar gegebene düstere Grundstimmung, der hie und da durchklingende Moralton und die volkstümliche Einfachheit des sprachlichen Ausdrucks.

[1]) ChW I. 215 f. Vgl. Burns' Brief an Mrs. Dunlop vom 16. August 1788 (eb. II. 364; dazu I. 454) und Cromek's Vorrede zu Bd. I seiner *Select Scottish Songs, Ancient and Modern* (1810).

[2]) 'O Thou, who dost permit these ills to fall,
For gracious ends, and *would'st that man should mourn*'
hat Young (*Night* VIII. 134—5; Ed. 1802 III. 66. Vgl. auch Molenaar 42). — In einem Gedichte von Peter(?) Birch (*On the Death of a belov'd Wife*) finde ich: 'Sorrow . . exclaims that *man was doom'd to mourn*' (The Misc. Works of Mrs. Elizabeth Rowe, London 1772, II. 218).

[3]) Dass der Mensch nur zum Leiden und Klagen geschaffen sei, ist ein Gedanke, den im England des 18. Jahrhunderts besonders nachdrücklich Prior (*Solomon*, III. 118; 240 f.; 247 f.; 272, etc.) und Young (*Night Thoughts*, passim; *On Pleasure*: *Works*. III. 241) betont haben. Mit Young's Werken war Burns wohlvertraut. Auch Prior's Lehrgedicht scheint ihm nicht unbekannt geblieben zu sein: Str. X, 3—4 unseres *Dirge* klingt wie eine Reminiscenz an *Solomon*. III. 587 'This dark opinion, sure, is too confin'd.'

— letzteres ein Moment, das man bei einem englischen Gedichte des Schotten nicht zu gering anschlagen darf.

Kaum weniger bedeutsam ist die Einwirkung verschiedener englischen Klassiker, insbesondere Shenstone's, Goldsmith's und Young's. Des Erstgenannten Einfluss kommt namentlich für die Anfangstrophen, also den Rahmen des Ganzen in Betracht. Haliburton schreibt darüber (*Furth in Field*, 1894, p. 258): 'Take . . the poetical situation and scenery represented in "Man was Made to Mourn." It is an evening of chill November, and the poet wanders forth along the banks of Ayr. He meets an old man with hoary hair, who thus addresses him: —

"Young stranger, whither wand'rest thou?
Does thirst of wealth thy step constrain?" etc.

In the background of this scene are "moors extending wide."[1]) Turn, now, to the seventh of Shenstone's series of Elegies. It is a stormy evening of autumn, and the poet strays by Orwell's winding banks. He meets a venerable figure with white locks, who thus accosts him: —

"Stranger, amidst this pealing rain,
Benighted, lonesome, whither wouldst thou stray?
Does wealth or power thy weary step constrain?" etc.

In the background of this scene are "distant heaths."'

In einigen Punkten hat sich Burns von seiner Vorlage entfernt. Es ist bei ihm nicht eine — wenn auch stürmische — Herbstnacht, sondern ein Abend im 'chill November;'[2]) die Sonne, von der wir bei Shenstone (Str. I, 4) nur erfahren, dass sie 'vanish'd like a faithless friend,' ist bei Burns zu stimmungsvoller Beleuchtung der abendlichen Winterlandschaft verwendet (Str. III); der Greis, dem der Dichter begegnet, ist nicht, wie bei Shenstone, als visionäre

[1]) Das Citat ist ungenau.

[2]) Diese Abweichung beruht wohl einfach auf dem Dazwischentreten einer Reminiscenz an Ramsay's *Wealth, or the Woody*, v. 97: 'When bleak November winds make forests bare.'

Erscheinung[1]) gedacht, die sich plötzlich dem erstaunten Blicke darbietet, sondern ganz realistisch, als langsam aus der Ferne sich dem einsamen Wanderer nähernd, vorzustellen:

'I spied a man, whose *aged step*
*Seem'd weary*,' etc.

Die Wendung 'manhood's active might' in Str. V, Z. 2 hat Haliburton (aaO. 259) als aus Shenstone's 11. Elegie (Str. XII, Z. 1) stammend nachgewiesen.[2])

Besonders die zweite Hälfte des Gedichtes (Str. VI; IX, X, XI) weist deutliche Spuren Goldsmith'schen Einflusses auf. Das *Verlassene Dorf*, wie namentlich Kap. 29 des *Pfarrers von Wakefield* muss Burns vor Augen gehabt haben. Ich führe zunächst einige Stellen aus Goldsmith's Erzählung an: 'In this life,then, it appears that we cannot be entirely blest; but yet we may be completely miserable. Why man should thus feel pain; why our wretchedness should be requisite in the formation of universal felicity . . . these are questions that never can be explained . . . In this situation, man has called in the friendly assistance of philosophy; and Heaven, seeing the incapacity of that to console him, has given him the aid of religion . . . if we are miserable, it is very consoling to think that there is a place of rest . . . To us, then, my friends, the promises of happiness in heaven should be peculiarly dear . . . death, the only friend of the wretched . . . the time will certainly . . come, when we shall cease from our toil; when the luxurious great ones of the world shall no more tread us to the earth. .'

Str. III, 3—4 und Str. VI, 3 ff. stellen sich zu *Deserted Village*, 259 ff.:

[1]) Die Erscheinung bei Shenstone trägt die Züge Wolsey's: sie soll den Ehrgeiz verkörpern. Vgl. die (offenbar von Shenstone beeinflusste) Schilderung Wolsey's in Johnson's *Vanity of Human Wishes*.

[2]) Einen Vers aus Shenstone's 7. Elegie — (die übrigens auch auf Beattie's *Minstrel*, Book II stark eingewirkt hat) — citirt Burns, was Haliburton nicht anmerkt, in dem Briefe an Mrs. Dunlop vom 15. Januar 1787 (ChW II. 39).

'But the long pomp, the midnight masquerade,
With all the freaks of wanton wealth array'd . .
The heart distrusting asks, if this be joy? . .
To see each joy the sons of pleasure know
Extorted from his fellow-creature's woe,' etc.

Freilich die Art, wie Burns diesen selben Gedanken und Empfindungen Ausdruck leiht, unterscheidet ihn sehr deutlich und charakteristisch von Goldsmith. Wo dieser objektiv-ruhige Reflexionen darbietet, zeigt Burns eine leidenschaftliche Erregtheit der Anteilnahme, die ganz persönliche Saiten erklingen lässt: aus seinen Versen flammt die Empörung und der Hass des Proletariers gegen den 'haughty lordling,' — 'the Lordly Cassilis,' wie es in der ursprünglichen Fassung — allzu persönlich — hiess. Von der überaus scharfen Betonung des sozialen Gegensatzes, die sich in unserm *Dirge* fast zu einem dumpfen Zähneknirschen zu steigern scheint, ist bei Goldsmith selbstverständlich nichts zu finden. —

An mehreren Stellen unsers Gedichtes hat Burns die Ausdrucksweise, teilweise sogar die Gedanken Young's kopirt. So III, 4 'haughty lordling' nach *Night* I. 246 'haughty lord;' V, 7 nach *Night* I. 253 'Want and incurable disease (fell pair!);' VI, 2 (urspr. Fassung) 'In Fortune's lap carest' nach *Night* I. 258 'in Fortune's lap high fed;'[1]) zu VII, 1 vgl. *Love of Fame*, V. 545 'Life swarms with ills,' *Night* I. 282 'But endless is the list of human ills' und *Night* IX. 445 f. 'num'rous is the race Of blackest ills,' etc. (über den Ausdruck 'the num'rous ills' vgl. S. 53, zu *Remorse*); die Wendung 'Inwoven with our frame' VII, 2 nach *Night* VII. 440 'all these stratagems By skill divine inwoven in our frame'[2]). Zu VII, 7—8:

[1]) Doch beachte man auch die folgende Stelle aus J. Hervey's *Meditations and Contemplations* (Ed. 1750, I. 71): 'Suppose thyself first, among the *Favourites of Fortune*; who revel *in the Lap of Pleasure*,' *etc.*

[2]) In der älteren Fassung des *Dirge* (First Common-place Book) sind die Anklänge an Young in den fraglichen Versen noch nicht so

'Man's inhumanity to man
Makes countless thousands mourn'

vergleicht Haliburton (a. a. O. 248) folgende drei Stellen aus den *Night Thoughts*:

'Man hard of heart to man —
Man is to man the sorest, surest ill' (III. 211, 218);
'Inhumanity is caught from man' (V. 163);
'Turn the world's history; what find we there?
Man's revenge . . .
And [endless] inhumanities on man' (VIII. 102 ff.[1]).

Gewiss ist hier Young's Einfluss auf die Einkleidung des Gedankens unverkennbar; ebenso gewiss aber war der fragliche Gedanke selbst für Burns nicht erst litterarisch erlernt und erlesen,[2]) sondern aus eigenster Erfahrung geschöpft, tief-innerlich erlebt.[3]) —

Ein paar Einzelheiten mögen zum Schlusse noch berührt werden. Der Ausdruck 'furrow'd o'er with years' in Str. I, 7 stammt wohl aus Blair's *Grave*, 195, das auch die Wendung 'worn . . . on the edge of days' (Str. V, 5—6, urspr. Fassung; vgl. *Grave*, 203) beigesteuert hat. — Zu Str. IV, 1—4 bemerkt Grosart (*Robert Fergusson*, 1896, p. 143): 'How much racier and more daintily (!) expressed . . . are the parallel four lines from that jewelled poem, *Ode to the Bee* —

"Cou'd feckless creature, man be wise,
The simmer o' his life to prize,
In winter he might fend fu' bald,
His eild unkend to nippin' cald."'

Mir erscheint ein Vergleich der beiden Stellen ganz unstatthaft. Fergusson setzt uns einen neuen Aufguss der alten Fabel von Grille und Ameise vor: unsern Dichter

---

deutlich: 'Many the ills that Nature's hand Has woven with our frame.' Übrigens hat auch Shenstone (*Works*, 1776. I. 222): 'in his frame . . . The latent seeds and principles of want Has nature wove.' etc.

[1]) Nicht "Ninth [Night]," wie Haliburton angiebt und Meyerfeld (a. a. O. 54) ihm nachschreibt.

[2]) Vgl. Anhang, Nr. 6.

[3]) Vgl. Craigie's *Primer of Burns*, 64.

überkommt das verzweiflungsvolle Bewusstsein, dass er die kostbaren Jahre seiner Jugend im Banne zügelloser Leidenschaften vergeudet habe — welch eine äusserliche Entsprechung! — In Str. VII, 5–6 klingt Thomson's *Spring*, 348, 354 vernehmlich an: '. . man, whom Nature formed of milder clay, Who wears sweet smiles, and looks erect on heaven,' *etc.* — Str. IX, 1—4 findet sich in Dryden's *Aureng-Zebe*, III 1 vorgebildet:

'Why am I thus to slavery designed,[1])
And yet am cheated with a freeborn mind?'

— Str. XI, 5 ff. paraphrasiren Ecclesiasticus XLI, 1—2: 'O death, how bitter is the remembrance of thee to a man that liveth at rest in his possessions, unto the man that hath nothing to vex him, and that hath prosperity in all things . . . . O death, acceptable is thy sentence unto the needy . . and to him that despaireth, and hath lost patience!'

Wie gelegentlich schon früher, so fällt auch in unserm *Dirge* die mehrmalige Verwendung einzelner Wörter auf. Einem dreimaligen 'pleasure' und gar viermaligen 'youthful' stehen als düstere Pendants gegenüber 'worn with care' (I, 6), 'prest with cares and woes' (II, 5), 'with cares and sorrows worn' (V, 6); 4 poor; 4 weary; 3 age(d); u. s. w. —: eine gewisse Starrheit des Stils, die Burns so recht eigentlich nie überwunden hat.

## 1784 The Twa Herds: or, The Holy Tulyie
'O a' ye pious godly flocks'

Mit grösserer Berechtigung als eine spätere Satire hätte die unsere, 'an unco mournfu' tale,' den Titel *The Kirk's Lament* führen dürfen. Die Grundidee lieferte vermutlich die Ballade 'The Church of Scotland's Lamen-

[1]) 'By Nature's hand design'd' lautete IX, 2 ursprünglich: offenbar eine Reminiscenz aus Joseph Mitchell's bekanntem Liede *Pinkie House* (II, 4; Herd I. 269), die dem Dichter beim ersten Niederschreiben seines 'Song' in die Feder geflossen war.

tation, concerning the setting up of Plays and Comedies, March 1715' (*Roxburghe Ballads*, VIII. 247 f.). So echt-schottisch, wie die besondere Art und Durchführung der Allegorie, ist auch die burleske Komik, mit welcher der händeringende Jammer der *Kirk* gemalt ist; ein Wiederaufleben des Dunbar'schen Humors in moderner, bäuerlich-vergröberter Form.

Str. III, Z. 1—2 knüpft an *Dunciad*, III. 173 f. an ('Ah, Dennis! Gildon, ah! what ill-starr'd rage Divides a friendship,' etc.); *Dunciad*, III. 175 f. figurirt ja als Motto unseres Gedichtes. Str. XV borgt ihre Einkleidung aus *Poor Mailie's Elegy*, VIII. Die — offenbar erst später hinzugekommene — Schlussstrophe (XVII) fällt bedenklich aus dem Tone und bedeutet kompositionell eine Entgleisung des Autors.

### Epistle to Davie, a Brother Poet 1785

'While winds frae aff Ben-Lomond blaw'

Schon das hier angewandte Versmass[1]) lässt erkennen, dass wir es nicht eigentlich mit einer jener 'familiar epistles' zu thun haben, wie wir sie bei Ramsay, bei Fergusson und bei Burns selbst in grösserer Zahl antreffen, die, unmittelbarste Gelegenheitspoesie, 'just clean aff-loof' entstanden sind.[2]) Wir haben ein regelrechtes Gedicht vor uns, das, wie es scheint, längere Zeit brauchte, ehe es fertig aus der Werkstatt des Dichters hervorging, und das im Grunde auch wesentlich andere Zwecke verfolgt, als die genannten 'familiar epistles.' Es erinnert an diese nur durch den Situationseingang (s. S. 68), durch die sehr lose Komposition, und endlich den Umstand, dass sich der Dichter einigemale an eine bestimmte Person wendet.

---

[1]) Es ist die kunstvolle 14zeilige, ungleichmetrische Strophe von Montgomerie's (1540?—1610?) *The Cherry and the Slae*, die Ramsay in *The Vision*, *The Poet's Wish* und andern Gedichten neu belebt hatte. Genaueres bei HH I. 366—8 und ChW I. 465—6; IV. 475.

[2]) Über diese vgl. S. 67.

Haliburton hat in einem eingehenden Essay gezeigt (S. 236 ff.), dass die in unserm Gedichte vorgetragenen Gedanken über die wahre Quelle des Glücks in ähnlicher Form schon bei Goldsmith zu finden sind, und dass derselbe leidenschaftliche Freiheitsdrang, man möchte fast sagen, dieselben romantischen Bohêmeideen bei beiden Dichtern zu ganz ähnlichem Ausdruck gelangen.[1]) Indem ich auf Haliburton's Ausführungen verweise, bemerke ich nur, dass die Zeilen:

'Still to ourselves in every place consign'd,
Our own felicity we make or find' (*Traveller*, 431 f.)

nicht von Goldsmith, sondern von Dr. Johnson herrühren. —

Zu Str. II, Z. 1—6 vgl. Thomson, *Summer*, 1636 ff.

'the cruel wretch
Who, all day long in sordid pleasure rolled,
Himself a useless load, has squandered vile
Upon his scoundrel train what might have cheered
A drooping family of modest worth,' *etc.*

Allein was Burns in unsern Zeilen ausspricht, sind doch in erster Linie *'the habitual feelings of his own bosom:'* "The indignation with which he through life contemplated the inequality of human condition, and particularly — and who shall say with absolute injustice? — the contrast between his own worldly circumstances and intellectual rank," etc. (Lockhart). Es trifft sich eben auch hier, wie so häufig bei Burns, dass der Dichter von neuem erlebt, fühlt, denkt, was schon viele andere vor ihm erlebt und gefühlt haben: aber wie lebendig ist bei ihm nicht alles angeschaut, mit welcher Wärme und Kraft nicht alles erfasst und empfunden! Und dazu die prägnante, treffsichere, oft geradezu sieghafte Form des Ausdrucks, die einen modernen Kritiker zu dem Ausspruche veranlasst hat: 'Great as was Burns's gift of original thought, his gift of original expression was greater' (Haliburton aaO.

[1]) Siehe namentlich *The Traveller*, 30 ff., 46 ff., 60, 175, 424 ff.

234).[1]) — Z. 11 stammt aus Ramsay's Zusatzstrophe zu seiner Paraphrase von Horaz C. I 31, *The Poet's Wish*, Z. 11: 'Mair speer na, *and* fear na.'

In Str. III, Z. 7 ff. sind die folgenden Verse aus Isaac Bickerstaff's *Love in a Village*, Akt I, Scene 2, Air 8 fast wörtlich eingegangen:

'The honest heart, whose thoughts are clear
From fraud, disguise, and guile,
Need neither fortune's frowning fear,
Nor court the harlot's smile.'

— Z. 11—14 wohl nach einem Liede in d'Urfey's *Pills, The Merry Musician* (London 1716, I. 90) und andern Sammlungen:

'. . he that stoops to ask his Bread
Can never fall much lower.'

Etwas weiter entfernen sich schon Nachbildungen der lateinischen Redensart 'Qui iacet in terra, non habet unde cadat', wie wir sie bei Butler, Bunyan, Thomson[2]) u. a. finden.

Die Strophen IV und V berühren sich, wie bereits bemerkt, ziemlich nahe mit gewissen Stellen des *Traveller*. Eng genug ist in Str. IV auch die Berührung mit Thomson:

'I care not, Fortune, what you me deny:
You cannot rob me of free nature's grace;
You cannot shut the windows of the sky . . .
You cannot bar my constant feet to trace
The woods and lawns by living stream at eve,' *etc.*
(*The Castle of Indolence*, II, III.)

[1]) Minto (a. a. O. 302) hält es für angezeigt, an Pope's berühmte 'definition of wit' zu erinnern: 'What oft was thought, but ne'er so well express'd.' Aber dieser Hinweis auf das Pope'sche Kunstprinzip erscheint mir aus dem Grunde nicht recht glücklich, weil bei Burns die Form durchaus dem Inhalt mitgeboren ist, während Pope seine Form einzig durch den mühsam tiftelnden Kunstverstand zu erzielen vermag.

[2]) 'I am not now in fortune's power;
He that is down can sink no lower'
*Hudibras*, I. III. 877;
'He that is down needs fear no fall'
*Pilgrim's Progress* (Ed. Glasgow 1836, p. 445);
'Thus safely low, my friend, thou canst not fall'
*To the Rev. Mr. Murdoch* (1738), v. 1.

Auf Thomson scheint auch der Ausdruck *'commoners* of air' hinzuweisen:

'The commoners of nature,
Each wing that flits along the spacious sky'
(*Agamemnon*, III, 1);
'with nature's commoners to dwell'
(*Coriolanus*, II, 5);

*Spring*, 738; *Autumn*, 189; u. s. w.[1]) So mögen wir annehmen, dass sich mehrere Einflüsse, die ihrerseits offenbar von der gemeinsamen Quelle des Zeitempfindens genährt wurden, in unsern Strophen vereinigt und vermischt haben.

Str. V spinnt in ihrem negativen Teile sehr wirkungsvoll den Gedanken aus, der uns in dem Gedichte *Man was Made to Mourn* in der knappen, an Horaz gemahnenden[2]) Form entgegentrat:

'Yet think not all the rich and great
Are likewise truly blest.'

Vermutlich empfing Burns eine leise Anregung dazu von den folgenden Zeilen in Fergusson's Gedicht *Against Repining at Fortune:*

'Tis not in richest mines of Indian gold,
That man this jewel happiness can find,' *etc.*

---

[1]) Doch hat auch Rowe (*The Fair Penitent*, II, 2):

'like the birds, great nature's happy commoners,
That haunt in woods, in meads, and flow'ry gardens,
Rifle the sweets and taste the choicest fruits,' *etc.*

und Young (*First Epistle to Pope*):

'These nature's commoners, who want a home,
Claim the wide world for their majestic dome.' —

Beiläufig sei erwähnt, dass kurz vor Burns Cowper gesungen hatte (*The Task*, I. 427 ff.):

'The air salubrious of her (i. e. Nature's) lofty hills,
The cheering fragrance of her dewy vales,
And music of her woods . . . .
'Tis free to all,' *etc.*

und dass ein weiterer, höchst beachtenswerter Niederschlag derselben (oder einer sehr nahe verwandten) Gefühlsströmung in *The Task*, V. 738 ff. vorliegt.

[2]) 'Non possidentem multa vocaveris recte beatum' (C. IV 9).

Die berühmten Schlusszeilen der Strophe klingen auffallend an eine Stelle der *Faerie Queen* an (VI. IX, 30):

'It is the mynd that maketh good or ill,
That maketh wretch or happie, rich or poore,' *etc.*

Str. IX, 7—10 enthält in einer zweiten Fassung, wie Haliburton (S. 241) bemerkt hat, eine Reminiscenz aus dem *Deserted Village*, v. 83 ff.:

'In all my wanderings through this world of care,
In all my griefs — and God has given my share —
I still had hopes,' *etc.*

Übrigens haben Goldsmith's Verse noch bei der *Epistle to Dr. Blacklock* (1789), Str. VII vorgeschwebt:

'Lord help me thro' this warld o' care!
I'm weary — sick o't late and air!
Not but I hae a richer share
Than monie ithers,' *etc.*

Str. XI, 1—2 erinnert deutlich an William Hamilton's 2. Epistel an Allan Ramsay, v. 25 ff.:

'How thy saft sweet *stile*,
And bonny auld *words* gar me smile . .
To learn *them* thus *keep rank and file*,' *etc.* —

Im Einzelnen des Ausdrucks und des Stils fallen einige kleinere Entlehnungen und Anlehnungen auf: I, 10 'sae bien an' snug' nach Fergusson, *The Farmer's Ingle*, XIII, 7 'fu' snug and bien;'[1]) das dreifache 'joys' in Str. VIII nach Young's Ode *Ocean*, Str. 29; die Wendung 'dear idea' (IX, 9) wohl nach Shenstone (9. Elegie, XII, 3 und *Love and Honour*, v. 115; s. auch Haliburton 259 f.)[2]); X, 3 'the

[1]) Vgl. den Anhang, Nr. 7.

[2]) Haliburton hat den Ausdruck 'dear idea,' den er als 'rather strange' bezeichnet, nur einmal vor Burns zu belegen gewusst; doch ist derselbe gar so selten nicht. 'To chase the *dear idea* from the heart' hat Mrs. Centlivre (*A Bold Stroke for a Wife*, Act V); 'whilst I retrace The *dear idea* of that strict embrace,' etc. Lord Hervey (*A Love Letter*; auch Dodsley's Coll. 1782, IV. 116); 'the *dear idea* of my Pollio' Wm. Julius Mickle (*Pollio*, 1762). In gleichem Sinne hat Pope (*El. to Abel*, 12) 'his loved idea' (citirt von Burns: ChW II. 262), in ähnlichem 'dear ideas' (eb. 264); 'your fair idea' lesen wir bei Thomson (s. Anglia XXIII. 143), 'thy fair idea' bei Shenstone (1776, I. 195); Dryden spricht von einer 'sweet idea' (*To Sir Godfrey Kneller*, v. 2); 'lovely

sympathetic glow' nach Thomson, *Summer*, 1181; Z. 4—6 derselben Strophe nach Sterne's *Sentimental Journey*, Ch. XLIX '. . illusions which cheat expectation and sorrow of their *weary moments! — long — long since had ye number'd out my days, had I not* trod,' *etc.*

1785 **Holy Willie's Prayer**

'O Thou that in the Heavens does dwell'

Diese wuchtigste und kühnste von Burns' Satiren ist unzweifelhaft im Hinblick auf das neutestamentliche Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner (Lukas Kap. 18) konzipirt worden. Die andeutenden Striche, die er hier fand, hat Burns zu einem grandiosen Gemälde ausgestaltet.

Aber noch in einem andern Betrachte hat sich Burns seine Bibelkenntnis zu nutze gemacht: als echter Puritaner[1]) ist 'Holy Willie' — der gleissnerische Kirchenälteste, dessen Brandmarkung es gilt — von der Sprache, der eigentümlichen Rede- und Ausdrucksweise der Bibel so vollgesogen, dass ihm dieselbe förmlich aus allen Poren herausquillt, dass sie seine Sprechweise fast in jedem Worte tingirt und beeinflusst.[2])

---

idea' redet Rob. Dodsley die Geliebte an. Die frühesten Belege liefert mir ein französischer Autor: 'De *sa chère idée* Mon âme à cet aspect sera mieux possédée' (Corneille, *Le Menteur*, IV, 1); '*Votre chère idée*, Régnant sur mon esprit, m'a si bien possédée', etc. (*La Suite du Menteur*, IV, 6).

[1]) Man vergleiche Macaulay's berühmte Schilderung des 'extreme Puritan' im ersten Kapitel seines Geschichtswerkes.

[2]) Im allgemeinen ist in erster Reihe an die biblischen Bitt- und Busspsalmen zu erinnern, die wohl für den Ton des Ganzen das meiste hergegeben haben. — Im folgenden einiges Detail: II, 5 'A burning and a shining light' nach John 5. 35; III, 3 nach Matth. 13. 42; IV, 4f. nach Rev. 19. 20, 20. 10; IV, 5 'roar and yell' nach Jer. 2. 15; V, 3 'a pillar o' (Var. in) Thy temple' nach Rev. 3. 12; VI, 5 nach Psalm 103. 14 'he remembereth that we are dust;' IX nach 2 Cor. 12. 7; XI, 5f. nach 2 Sam. 15. 6; XII, 5 nach Deuteron. 28. 17 'Cursed shall be thy basket and thy store' (höchst launig verwendet!); XIII, 1

'Holy Willie' spricht in tiefem Ernste, und doch ist jedes seiner Worte für den Hörer oder Leser mit unwiderstehlicher, zündender Komik geladen. Hierin, in 'the strange way in which the very earnestness of the speaker appeals to the humorous sense of the reader' (Craigie), offenbart sich des Dichters Laune in genial waltender Originalität; hier hat Burns sein Eigenstes gegeben. Es ist der vernichtendste Schlag, den er gegen die 'Kirk' geführt hat; denn diese ist es ja doch in letzter Linie, die er in ihrer Heuchelei, ihrer innern Unwahrheit, ihrer dumpfen Bornirtheit hat treffen wollen. Damit wächst diese Satire über den Charakter eines blossen 'Gedichtes' hinaus: sie ist, wie die *Address to the Deil*, eine kulturelle T h a t.

### Epistle to J. Lapraik 1785

'While briers an' woodbines budding green'

Vorbilder für die litterarische Gattung der 'familiar epistle' fand Burns in den Korrespondenzen zwischen Ramsay und Hamilton of Gilbertfield, zwischen Fergusson und J. S(cott?), u. s. w., — Vorbilder allerdings (das Wort Carlyle's hat h i e r seine Berechtigung) 'of the meanest sort;' denn im Grunde waren die Reimepisteln der Ramsay, Hamilton &c. nichts weiter als versifizirte Prosa gewesen. Burns hat auch hier wieder das Verdienst, die ihm überkommene litterarische Gattung in eine wahrhaft poetische Sphäre gehoben, die alte Form mit einem ganz neuen, reichen und farbigen Leben ausgefüllt zu haben. Die älteren Episteln hatten eben nur Menschen des Alltags, des Durchschnitts zu Verfassern gehabt; mit Burns tritt uns eine wirklich bedeutende Persönlichkeit, eine starke und echte Künstlernatur entgegen. Besonders für die

---

nach 1. Kings 8. 28 = 2. Chr. 6. 19; XIII, 3 nach Isa. 52.10; XIV, 2 nach Ps. 84. 2 'my heart and my flesh,' etc.; u. s. w. Gelegentlich erscheint wohl auch ein biblischer Ausdruck zur Erzielung eines komischen Effektes leicht umgebogen; ich erinnere an das köstliche 'To gnash my *gooms*' in Str. IV, Z. 3.

'Episteln' darf somit das Wort Principal Shairp's Geltung beanspruchen: 'The outward form of the verse and the style of diction[1]) are no doubt after the manner of his two forerunners whom he so much admired, Ramsay and Fergusson; but the play of soul and power of expression, the natural grace with which they rise and fall, the vividness of every image, and transparent truthfulness of every sentiment, are all his own.'

Zu Str. I 'While briers,' etc.: — Skizzen dieser Art, in denen er mit wenigen Strichen die nähern Umstände (Jahres- und Tageszeit, Ort u. s. w.) schildert, unter denen er die Feder zur Hand nimmt,[2]) hat Burns wiederholt gegeben; besonders gern entleiht er seine Farben, die meist recht wirkungsvoll in der Stimmung sind, dem ihn umgebenden Naturbilde. Seinen Vorgängern sind solche 'Situationseingänge' im allgemeinen noch fremd; ein schwacher Ansatz dazu findet sich in der — übrigens im heroic couplet verfassten — *Epistle from Mr. William Starrat* (Ramsay, Ed. 1751, II. 68; vgl. auch den Schluss von Ramsay's Antwort, ib. 72). Die Eingänge der vor-Burns'schen Episteln enthalten in der Regel eine überschwengliche Lobpreisung der dichterischen Kunst des Angeredeten, resp. des Antwortenden ebenso übertriebenen Ausdruck des Dankes, der Beschämung und der Freude über die 'kind epistle;' beides treffen wir in gemilderter, abgeklärter Form gelegentlich auch bei Burns. — Zur Technik der 'familiar epistle' gehörte es fernerhin, dass der Briefschreiber der Hoffnung auf ein baldiges feucht-fröhliches Beisammensein Ausdruck gab:

'At Ed'nburgh we sall ha'e a bottle
Of reaming claret . . .

---

[1]) Eine eingehendere Untersuchung würde namentlich dem Reimschatz ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden haben.

[2]) Doch nur halbwahr ist Haliburton's geistreiche, von Meyerfeld S. 36 adoptirte Bemerkung: '[Burns] found his calendar in the signs of the seasons. By them he dated his epistles. The sons of prose give month and day in dry almanac fashion. But with Burns it was —
"While briers an' woodbines budding green,"' &c. &c. (p. 218).

At crambo then we'll rack our brain,
Drown ilk dull care and aiking pain . .
Woy, woy! but we's be wonder fain,
When thus acquaint[1]) —
'Whan I again Auld Reikie see,
And can forgather, lad, with thee,
Than we wi' muckle mirth and glee
Shall tak' a gill.' etc.:[2]) —

unsere Strophen 18 und 19 sind ein deutlicher Reflex dieser Stellen. Dass endlich die älteren Episteln auch den sprachlichen Ausdruck hie und da beeinflusst haben, ist selbstverständlich; ich notire: VIII, 4[3]) nach Hamilton's Epistle III, v. 21 ff. 'What tho' . . . Her (d. h. der Muse) dialect seem rough and rude;' XIV, 2 nach Ramsay's Answer I, III, 3 'Hamilton, the bauld and gay;' XVIII, 5 'rhymin-ware'[4]) nach Hamilton's Ep. III, IX, 1; XXII nach Hamilton's Ep. II, I. —

Str. XI 'What's a' your jargon o' your Schools,' *etc.* berührt sich nicht bloss in der Tendenz mit den Versen Pomfret's († 1703):

'What's all the noisy jargon of the schools,
But idle nonsense of laborious fools,' *etc.*

Den Keim von Str. XIII hat man — ganz ansprechend — in der folgenden Stelle aus *Tristram Shandy*, III, 12 finden wollen: 'Great Apollo! if thou art in a giving humour, *give me*, — I ask no more — *but one stroke of native humour*, with *a single spark* of thy own *fire* along with it; and send Mercury, with the rules and compasses, if he can be spared, with my compliments to — no matter[5]).' Unser Dichter wünscht sich 'ae spark o' *Na-*

[1]) Hamilton's 1. Epistel an Ramsay, Str. VIII—IX.

[2]) J. S(cott?)'s Epistel an R. Fergusson, 31. Aug. 1772.

[3]) Desgleichen *Second Epistle to Davie*, VII, 4 f. 'The Muse . Tho' rough an' raploch be her measure.'

[4]) Vorher schon in der Epistel an John Rankine (1784), V. 1 und später noch in der Epistel an Major Logan (1786), XIV, 2.

[5]) An diese Stelle, wie überhaupt an Sterne's Manier, epische Anrufungen einzuschalten, erinnert auch Str. XXI der *Epistle to James Smith* (1786), und, wiewohl schwächer, Str. XIII der *Second Epistle to Lapraik* (1785). — Zu Str. XVII. 2 vgl. den Anhang, Nr. 5.

*ture's* fire'. Wenn Minto dazu bemerkt[1]), dass 'this aspiration . . . might be paralleled from every poet and poetaster between Pope and [Burns]' und auf die Verse aus dem *Essay on Criticism* hinweist:

'Unerring nature, still divinely bright,
One clear, unchanged, and universal light,'

so ist dagegen einzuwenden, dass das Wort 'nature' doch bei beiden Dichtern eine verschiedene Bedeutung hat, und dass es Pope wesentlich im Sinne von 'Wirklichkeit' gebraucht, etwa wie Boileau im *Art Poétique*, III. 359 und 414, oder wie Shaftesbury in den *Characteristics* (Basil 1790), I. 304f.

Die Strophen XX und XXI sind klärlich angeregt durch Stellen wie Shenstone, *Elegy* 9, Z. 41ff.:

'Scorn'd be the wretch that quits his genial bowl,
His loves, his friendships, ev'n his self, resigns:
Perverts the sacred instinct of his soul,
And to a ducat's dirty sphere confines[2]).

But come, my friend, with taste, with science blest,' *etc.*

und Thomson, *Spring*, 873ff.:

'Hence! from the bounteous walks
Of flowing Spring, ye sordid sons of earth,
Hard, and unfeeling of another's woe,
Or only lavish to yourselves; away!
But come, ye generous minds,' *etc.*

Verse dieser Art, in denen sich das schwärmerisch-überschwengliche, allem niedrigen Egoismus abholde Fühlen des 18. Jahrhunderts charakteristisch ausprägt, müssen in unsers Dichters Seele einen starken Widerhall gefunden haben, da er nicht müde wird, sie zu reproduziren; vgl. die Verse *To John Kennedy*, Str. IV f., die *Epistle to Major Logan*, Str. VI ff. und namentlich die *First Epistle to Robert Graham* (1788), Z. 62ff. Dieselbe Gefühlsrichtung war übrigens schon in der, von Burns zweifellos mit-

[1]) The Literature of the Georgian Era, p. 301. Vgl. auch ChW IV. 474.

[2]) Vgl. auch Shenstone's lehrhaftes Gedicht *Œconomy* (Works 1776, I. 218; 226).

redigirten 10. Satzung des 'Bachelors' Club' in Tarbolton (ChW I. 67) nicht zu verkennen.

### Second Epistle to J. Lapraik 1785

'While new-ca'd kye rowte at the stake'

Die in dem ersten Schreiben an Lapraik und, vorher schon, in der *Epistle to Davie* angeschlagenen Töne klingen in unsrer Epistel sehr vernehmlich weiter; auch hier erschallt das Lob des 'social, friendly, honest man,' verbunden mit der Absage an nichtig-äusserliches Streben nach Macht und Reichtum; auch hier ergeht die Mahnung an den Freund, nicht kleinmütig zu verzagen, wenn ihn das Schicksal hart anfassen sollte; selbst der Gedanke an die Möglichkeit, dereinst vielleicht betteln zu müssen, der uns in der Epistel an Davie entgegentrat, wird — wenn auch nur flüchtig — gestreift.

Die Anfangszeile ist aus Ramsay[1]) geborgt:

'And nuckle[2]) kye stand rowting on the loans.'

Bei den Strophen IIff. schwebte wohl Ramsay's zweites Antwortschreiben vor. Nach einigen einleitenden Worten:

'Dear Hamilton, ye'll turn me dyver,
My muse sae bonny ye descrive her,
Ye blaw her sae,' *etc.*

lässt Ramsay die Muse selbst auftreten. Sie spielt freilich eine andre Rolle als in der Burns'schen Epistel: da der Dichter etwas despektirlich von ihr gesprochen hat, so erinnert sie ihn daran, was er ihr denn eigentlich zu verdanken habe und befiehlt ihm:

'Swith to Castalius' fountain brink,
Dad down a grouf, and tak a drink,' *etc.*

In unserer Epistel ist es der Dichter, der der Muse — in ähnlichem Tone — Vorwürfe macht: eine etwas an-

---

[1]) *Richy and Sandy*, v. 72.

[2]) d. h. newcal, new calved, wie Ramsay's Glossar angiebt.

dere Gestaltung der Symbolik, die aber gleichwohl durch jene Ramsaystelle angeregt worden sein mag[1]).

Str. V, 3 - 6 ist offenbar nach Hamilton's 3. Epistel, Str. V gemodelt:

'Thy blyth and cheerfu' merry muse,
Of compliments is sae profuse;
For my good havins dis me roose
Sae very finely
It were ill-breeding to refuse
To thank her kindly.'

Str. VII verwertet augenscheinlich eine Anregung Churchill's:

'Thoughts all so dull, so pliant in their growth,
They're verse, they're prose, they're neither, and they're both'[2]).

Der 'muckle wame' des 'bailie' in Str. XI, 4 natürlich nach dem 'fair round belly' des 'justice' in Jaques' *All the world's a stage.* Über die 'ragged Nine' in Str. XVI, 2 vgl. meine Notiz in Herrig's *Archiv*, CIII. 152.[3]) Die 'sordid sons o' Mammon's line' (XVI, 5) sind die Nachkommen von Thomson's 'sordid sons of earth;' vgl. das Citat aus *Spring* auf S. 70.

**Mai 1785** **Epistle to William Simpson**
'I gat your letter, winsome Willie'

Die Strophen VIII—XII, in denen unsere Epistel gipfelt, sind eine poetisch ausgeschmückte Umschreibung dessen, was der Dichter in seinem *Common-place Book* vom August 1784 (ChW I. 139 f.) ausgeführt hatte: alle

[1]) Hatte Ramsay hinwieder einen Impuls von Dunbar's Distel und Rose (v. 22ff.) empfangen? — Ein sehr ähnliches Motiv erscheint (offenbar durch Burns' Epistel inspirirt) in 'Lapraik's Reply to Burns's Epistle,' die Henry G. Bohn in seinem *Burns* (1860, p. 217) abgedruckt hat.

[2]) *The Candidate*, 727f. Einiges weitere über Burns und Churchill s. im Anhange, Nr. 8.

[3]) Auch Peter Pindar hatte die Musen als zerlumpt (und überdies mager) geschildert; s. die fünfte seiner *Lyric Odes to the Royal Academicians* (1782).

Distrikte Schottlands, ihre Städte, Flüsse[1]), Wälder haben ihren Sänger gefunden; nur sein Heimatsbezirk entbehrt noch der dichterischen Verherrlichung. Welch ein Unrecht! Hätte nicht 'auld Coila', dieser landschaftlich so reizvolle Flecken Erde, der überdies der Schauplatz eines ewig denkwürdigen Stückes schottischer Geschichte gewesen, auf solche Unsterblichkeit im Gesange ganz besonderen Anspruch?

Diesmal blieb Burns nicht bei dem fruchtlosen Bedauern stehn, sondern begann, in schaffensfroher Lenzesstimmung, die Lösung der grossen Aufgabe. Er führte sie nicht durch: nur zu bald flutete ein neuer, von dem Dichter der 'Jahreszeiten' ausgesandter Gedankenstrom an ihn heran und trug ihn einem völlig andern Ziele zu.

'Ev'n winter bleak has charms to me,
When winds rave thro' the naked tree,' *etc.*;
'O Nature! a' thy shews an' forms
To feeling, pensive hearts hae charms!': —

so zu empfinden hatte Burns von Thomson gelernt[2]), an den sogar die Ausdrucksweise aufs lebhafteste erinnert:

'The fall of kings . . .
Move not the man who, from the world escaped . .
To Nature's voice attends from month to month
And day to day through the revolving year,
Admiring sees her in her every shape,
Feels all her sweet emotions at his heart . . .
Even Winter wild to him is full of bliss.
The mighty tempest, and the hoary waste,' *etc.*
*Autumn*, 1302 ff.; 1327 f.
'I sing of Winter and his gelid reign;
Nor let a rhyming insect of the Spring

---

[1]) Hierbei mochte Fergusson's *Hame Content* vorschweben:
'The Arno and the Tibur lang
Hae run fell clear in Roman sang;
But, save the reverence of schools!
They're baith but lifeless dowy pools,
Dought they compare wi' bonny Tweed . . .
Or are their shores mair sweet and gay
Than Fortha's haughs or banks of Tay?' *etc.*

[2]) Vgl. S. 26. zu *Winter. A Dirge.* — Dass auch der Winter

Deem it a barren theme: to me 'tis full
Of manly charms,' *etc.*

*Winter*, 1 ff. (ältere Fassung).

Thomson war es wohl auch, der die 15. Strophe inspirirte; ich weise auf *Summer*, 9 ff. und *Castle of Indolence*, II, v. 23 f.[1]) Ja selbst für die 16. Strophe finden wir bei Thomson (*Castle of Indolence*, II, v. 26) eine Art Entsprechung:

'. . and I their toys to the great children leave;'

allerdings sehen wir bei unserem ungleich temperamentvolleren Dichter den Gegensatz gegen die 'warly race' mit ganz anderer Schärfe ausgeprägt. —

Blosser Zufall mag es sein, wenn die Zeilen 5—6 unserer IV. Strophe stark an gewisse Verse einer Ballade John Wade's (Roxburghe Coll. II. 54) anklingen:

'Half that you spend in vain,
and meerly throw away,
Our family would maintain,' *etc.*

Sehr wahrscheinlich aber ist es mir, dass die vielberufene dritte Strophe, in der Burns einer Gleichstellung seines Könnens mit dem seiner nächsten Vorgänger energisch wehrt, auf eine Anregung Fergusson's zurückzuführen ist:

'But she [i. e. my Muse] maun e'en be glad to jook
An' play teet-bo frae nook to nook,
Or blush as gin she had the yook
Upo' her skin,

---

mit seinen Stürmen, seinem Frost und Schnee fähig sei, starke Lustgefühle zu erregen, hatte das Gedicht *A Winter Thought* von Jabez Earle († 1768) wortreich ausgesprochen. Ähnliche Empfindungen begegnen (freilich ganz eigenartig umgeformt) in Shelley's schönem '*Song*': "Rarely, rarely comest thou, Spirit of Delight," Str. V—VI.

[1]) Vergl. Robertson's Thomson p. 274; 423 f. Die Thomson'schen Stellen (die übrigens zum Teil auf dem *Allegro*, 129 f. beruhen, der seinerseits in der Antike wurzelt) hat auch Beattie (*The Minstrel*, I, IV, 4—6) nachgeahmt. Nicht unterlassen sei auch der Hinweis auf Ramsay's *Answer III.* an Hamilton, v. 13 ff. 'Had he, like you . . . Upon burn banks the muses woo'd, Retir'd betimes frae 'mang the crowd,' *etc.*

Whan Ramsay, or whan Pennicuik,
Théir lilts begin'
(*Answer to Mr. J. S.'s Epistle*),[1])

und dass die Naturschilderung in St. XII[2]) einige Züge Montgomerie's *The Cherry and the Slae* abgeborgt hat: 'The cushat crowds . . . I saw . . the hare, In hidlings hirpling here and there,' etc. (Watson's *Choice Coll.*, I. 72).

**Song — 'Tho' cruel fate should bid us part' 1785**

Erinnern die ersten Verse unseres Liedchens[3]) an Air VI in Gay's *Polly*:

'Though from my lover cast
Far as from pole to pole,
Still the pure flame must last,
For love is in the soul,'

so scheint in die Zeilen 5—6 ein Reflex aus Beattie's *Minstrel* (B. II, St. XX, Z. 4) hineinzuspielen:

'And mountains rise, and oceans roll between.'[4])

Im übrigen berührt sich das Lied in Sprache und Empfindung sehr nahe mit Str. IX der *Epistle to Davie*; vgl. Scott Douglas' *Burns*, I. 130.[5])

---

[1]) Auch die 20. Strophe des II. Duans der *Vision* mag in diesen Versen wurzeln. — An Fergusson mahnt übrigens weiterhin die Vorstellung des Erklimmens der 'braes o' fame' in Strophe III, 2, 4; vgl. des 'writer-chiel' Poem *To my auld Breeks*: 'mony a time Wi' you I've speel'd the braes o' rime' and *Epistle to Andrew Gray*: 'The stey braes o' the muses ground We scarce can crawl up.' Doch kann Burns zugleich an den Eingang des Beattie'schen *Minstrel* gedacht haben.

[2]) Str. XII, 4 'Their loves enjoy' ist eine Reminiscenz aus Thomson's *Autumn*, 444; auch in die Zeilen 5—6 scheint eine solche aus *Spring*, 611 f. eingeflossen zu sein.

[3]) Ihr Grundmotiv ist ja "Gemeingut der gesamten lyrischen Poesie aller Zeiten"; vgl. v. Waldberg, Deutsche Renaissance-Lyrik S. 54. — Burns hat das fragliche Motiv in der ersten Strophe des Liedes *From Thee, Eliza, I Must Go* (1786) in ganz ähnlicher Form wiederholt.

[4]) Ein leises Echo dieses Verses ist noch bei Byron zu entdecken: 'Rocks rise, and rivers roll between The spot,' etc. (*The Adieu*).

[5]) Unser Liedchen erscheint in jenem Abschnitte des Burns'schen *Common-place Book*, der den eigentümlichen Titel "Egotisms from my

1785 **Second Epistle to Davie**

'I'm three times doubly o'er your debtor'

In den Eingangsversen des Gedichtes mischen sich Reminiscenzen aus der 2. Epistel an Lapraik (Str. I), der Epistel an William Simpson (Str. I) und der 3. Epistel an Lapraik (Str. IV). Bei den Zeilen 3—6 ('Tho' I maun say't,' *etc.*) hat wohl die 2. Epistel Hamilton's (Str. II, 3—6) vorgeschwebt:

'Tho', sir, sae high to compliment me,
Ye might defer'd;
For had ye but haff well a kent me,
*Some less wad ser'd.*'

Ramsay's Answer II (Str. VII, 1) lieferte Burns den Ausruf 'Hale be your heart!;' Beattie's Epistel an Alex. Ross (1768) gab ihm den Ausdruck 'poor hizzie' als Bezeichnung der Muse an die Hand. — 'Dainty Davie' redet Burns den Freund zum Schlusse an, in ähnlicher Weise auf ein bekanntes schottisches Volkslied (Herd II. 215) anspielend, wie am Schluss der 3. Epistel an Lapraik, wo er sich scherzhaft 'Rab the Ranter' (s. ChW I. 192) genannt hatte.

1785 **Song — Young Peggy**

'Young Peggy blooms our boniest lass'

In den vier Strophen zeigt sich Burns von der überkünstelten klassizistischen Manier so völlig beherrscht, dass es nahezu unmöglich ist, seine Hand in dem Liede zu erkennen. Die — nicht eben stilgerechte — volkstümelnde Namensform 'Peggy' in der ersten Zeile deutet auf einen Einschlag Ramsay's, dessen Art auch in der Schlussstrophe durchzuschimmern scheint.

Auf Einzelheiten lohnt sich kaum einzugehen. Besonders die 2. Strophe erneuert Motive aus dem Liede

---

own Sensations" führt (ChW I. 135). Es mag hier darauf hingewiesen sein, dass dieser Titel den Shenstone'schen *Essays on Men and Manners* (Ed. 1776, p. 102) entlehnt ist. Dieselben haben übrigens auch auf Stil und Sprache so mancher *Common-place Book*-Notiz eingewirkt.

*The Lass of Cessnock Banks* (1780); IV, 1—2 kondensirt jenes angeblich aus dem Euripides übersetzte (!) Lied *Powers celestial! whose Protection,* das Burns im *Edinburgh Magazine* für 1774 las, oder ist einfach an die Schlussverse von Ramsay's *Now Phœbus advances on high* angelehnt; in IV, 3—4 klingt Macvicar's (?) *Highland Queen,* IV, 1—2 leise an:

'How blest that youth, whom gentle fate
Has destin'd for so fair a mate!'

**Fragment — 'Her flowing locks, the raven's wing' 1785?**

Keine neuen, aber bemerkenswert frische Farben, die nach der empfindungsarmen Reimerei des vorigen Liedes doppelt erquickend wirken. — Der Vergleich des Haars mit einer Rabenschwinge ist namentlich Ossian geläufig: 'his long locks, like the raven's wing' (*Oina-Morul);* u. s. w. Doch kannte ihn Burns auch, um nur ein Beispiel beizufügen, aus Mickle's Ballade *Hengist and Mey,* Str. XVI:

'His locks as black as raven's wing
Adown his shoulders flow'd.'

Fast ebenso konventionell ist der Vergleich der Lippen der Geliebten mit 'roses wat wi' dew' (II, 1). Schon bei Robert Greene liest man[1]): 'Her lips like roses overwasht with dew;' 'his lips like roses drapping dew' heisst es in interpolirten Versen der Ballade *Gil Morrice*; 'the parted lip, Like the red rosebud moist with morning dew' hat Thomson (*Summer,* 1587 f.); u. s. w.

**Halloween** **1785**

'Upon that night, when fairies light'

'A sort of model has been found for [this poem] by Mr. Chambers, in a poem on the same subject[2]), although

[1]) Grosart's Ausgabe VI. 123.

[2]) Meyerfeld's Behauptung (R. Burns, 1899, S. 43), Robert Fergusson habe 'dem Gegenstand zwei "Hallowfair" betitelte Gedichte gewidmet,' ist unzutreffend. Fergusson's Gedicht 'Hallow-fair' und sein

in different versification, by a Mr. John Mayne, in Ruddiman's *Weekly Magazine* for [November] 1780. It is possible Burns may have looked at this composition pretty much as the highest artist at his easel might look for a moment at some school-boy's effort on a slate or drawing-board — not otherwise' (Waddell, p. 100). Allerdings: wenn Mayne's matte Leistung unserm Dichter keine wichtigeren Anregungen bieten konnte, so hat sie ihm doch unleugbar bei einzelnen Stellen vorgeschwebt; auch ein paar Wortreminiscenzen fallen auf, die freilich ganz ohne Belang sind[1]).

Die Komposition des Gedichtes erinnert von ferne an die Technik jener Gruppe schottischer Poeme, die volkstümliche Bräuche und Lustbarkeiten mit derbem Humor darstellen: *Peblis to the Play, Christis Kirk on the Green*, u. s. w.; siehe darüber zu *The Holy Fair*. Aus derselben Quelle ist auch im wesentlichen das eigentümliche Versmass und somit — was schwerer wiegt — die besondere Farbe von Ton und Stil geschöpft[2]); ich kann auf

---

gleichnamiges Lied (letzteres eine Nachahmung des *Blythesome Bridal*) beziehen sich beide auf den Jahrmarkt. der am 1. Nov., dem Tage aller Heiligen, bei Edinburg abgehalten wurde, und nicht auf die Bräuche des Abends vor Allerheiligen. Dagegen berührt sich unser Gedicht mehrfach mit Gay's Shepherd's Week, Thursday.

[1]) Zu Str. I, 1—4 vgl. Mayne's *Halloween* V, 2—4 'Puir pussy's forced a' night to prance Wi' fairies, wha in thousands dance Upon the green;' zu II, 6: III, 4, wo das Verb 'convene' (wiewohl in andrer Bedeutung als bei Burns) im Reim auf 'Halloween' erscheint; zu VII, 1—2 vgl. IV, 1—2 'Placed at their head the gudewife sits, And deals round apples, pears, and nits' ('weel-hoorded' ist ein glücklicher Zusatz unseres Dichters); zu XI, 6—8: VIII, 3 'Some i' the kiln-pat thraw a clew' (bei Burns sind es nicht summarisch-dürr 'some,' sondern ist es — ganz anders wirkungsvoll — 'Merran'); zu XIV, 7—9 und XVI, 8: IV, 5 'Bogles ha'e gart folk tyne their wits' (Burns ist wieder mit einem konkret-anschaulichen Beispiele zur Hand: 'Our stibble-rig was Rab M'Graen,' etc.); zu XVII, 3: X, 3; zu XXII, 7 und XXVI, 8: X, 4f. 'Puir Jock Maclean Plump in a filthy peat-pot fell,' etc. (Burns hat das Motiv doppelt ausgemünzt und sehr bereichert); zu XXVII, 1—4: VIII, 1 'A' things prepared in order due.'

[2]) Zumal die humoristischen Genrebilder aus dem Edinburger Volks-

die Ausführungen von HH (I. 328ff.) und [Ch]W (IV. 474ff.) verweisen.

Trotz dieser engen Berührung besteht aber doch gegenüber den Gedichten der sogen. 'schottischen Schule' ein tiefgehender Unterschied, der mir begründet scheint in Burns' sympathetischem, liebereichem Wesen, in seiner innerlicheren Natur, in seinem tieferen Gemüt. Mit Recht legt Wallace (IV. 478 f.) auf diesen Gegensatz starken Nachdruck. Er betont, dass erst bei Burns 'poetry is enabled to discharge its mission of conveying passion, sympathy, or moral impressiveness,' und zeigt dies im einzelnen durch einen Vergleich von Fergusson's *Hallow-*

---

leben, die Robert Fergusson gegeben hatte, sind in dieser Hinsicht für Burns von Bedeutung gewesen; hören wir etwa Strophen wie diese:

'Without, the cussers prance and nicker,
An' owr the ley-rig scud;
In tents the carles bend the bicker,
An' rant an' roar like wud.
Then there's sic yellowchin and din,
Wi' wives and wee-anes gablin,
That ane might true they war a-kin
To a' the tongues at Babylon,
Confus'd that day'
(*Hallow-fair*, VIII);

'Rejoice, ye Burghers, ane an' a',
Lang look't for's come at last;
Sair war your backs held to the wa'
Wi' poortith an' wi' fast:
Now ye may clap your wings an' craw,
And gayly busk ilk' feather,
For Deacon Cocks hae pass'd a law
To rax an' weet your leather
Wi' drink thir days.

Glowr round the cawsey, up an' down,
What mobbing and what plotting!
Here politicians bribe a loun
Against his saul for voting,' etc.
(*The Election*, I; XIII; vgl. besonders Burns' *Ordination* und *Holy Fair*).

*fair* und *Leith Races* mit Burns' *Halloween* und *The Holy Fair*. Fergusson's *Hallowfair* 'deals merely with the external, with the oddities and amusing features of popular activity as displayed in the scene it pictures;' Burns' *Halloween* dagegen 'deals with the *heart* of the people and the weird beliefs,' *etc.* Ähnlich ist das Verhältnis von Burns' *Holy Fair* zu Fergusson's *Leith Races*, wo letzterer 'merely dishes up the eccentricities and drolleries of the actors and spectators.' So besteht die 'vital difference' zwischen Burns und der 'schottischen Schule' darin, dass Burns 'never forgets the reverence due to humanity;' — 'the poet writes *humanely*' hat Wordsworth einmal über Burns geurteilt. Um es kurz auszudrücken: Fergusson's und der Älteren Komik erscheint bei Burns zum Humor vertieft und verklärt. — Nicht umsonst sehen wir dem Gedichte ein paar Verse gerade aus dem *Deserted Village* (v. 251 ff.) als Motto vorangestellt. —

Auf Fergusson's Gedicht *Hallowfair* scheint Burns hingeblickt zu haben, wenn er mit einer poetisch-periphrasirenden Zeitangabe anhebt, wenn er berichtet, wie die Feen '*owre the lays* . . . on sprightly *coursers prance*,' wenn er erwähnt (III, 1), dass sich die Mädchen hübsch geputzt haben (letzteres freilich ein Zug, den schon *Christis Kirk on the Green* [I, I 7 f.] mit gewissenhaftem Realismus hervorhebt: 'There came our kitties washen clean, In new kirtles of gray')[1]. Str. XIV, 6 ff. ist ein deutliches Echo von *Hallowfair*, IX, 6 ff.: 'Great cause he had to rue it, For . . . he got a clamihewit Fu' sair that night.' —

Ich schliesse ein paar Einzelheiten an. 'Beneath the moon's pale light' (vgl. Str. I, Z. 6) treiben die Elfen schon bei Pope ihr Wesen (Lockenraub, II. 81). Die Figur der Grossmutter (s. Str. XIII ff.) begegnet bereits in Fergusson's *Farmer's Ingle*; auch hier muss sich 'Grannie'

[1]) Burns selbst hat dies Motiv ja in dem Gedichtfragment *A Mauchline Wedding* prächtig zu gestalten gewusst (HH II. 43—4).

als abergläubisch charakterisiren lassen. Zu Str. XIX 1 f. 'He whistl'd up Lord Lenox' March, To keep his courage cheery' vergleicht Haliburton (S. 266) jene Stelle aus Blair's *Grave* (v. 59), wo der Schulknabe geschildert wird, der bei Mondschein über einen einsamen Kirchhof geht, 'whistling aloud to bear his courage up;'[1]) er hätte auch auf *The Grave*, 63—68 hinweisen sollen, um die Wahrscheinlichkeit einer Annahme Blairschen Einflusses überzeugend darzuthun. Die meisterliche Beschreibung der 'variety of a brook's course' in Str. XXV hat mit der stofflich verwandten Schilderung Thomson's[2]), die sich freilich mit wenigen Strichen begnügt, kaum einen Zug gemein; höchstens erinnert an unsere dritte Zeile der Passus 'the brook . . now fretting o'er a rock,' der sich indes schon in Montgomerie's 'Kirsche und Schlehe' (VI, 8 ff.) vorgebildet findet (Watson's *Choice Collection*, I. 74).[3]) Den über den Bach hängenden Haselbusch (XXV, 8) fand Burns bei Gay (*Rural Sports*, I. 62), Thomson (*Spring*, 648) und Pinkerton (*Bothwell Banks*); aber es liegt gewiss näher, anzunehmen, dass er in diesem Falle, mit Goethe zu reden, nicht 'vom Buche zum Gedicht,' sondern 'vom Leben zum Gedicht' geschrieben hat. Aus Ramsay's *Gentle Shepherd* ist endlich eine schwache Reminiscenz in den Vers 'Poor Leezie's heart maist lap the hool' (XXVI, 5) eingeflossen; in der 1. Scene des 5. Aktes liest man dort: 'My heart out of its hool was like to lowp.'

---

[1]) James Hervey würdigte die Stelle einer Paraphrase in seinen *Meditations and Contemplations* (1750, II. 51). — 'Whistling to keep myself from being afraid' hat Dryden im *Amphitryon* (III, 1).

[2]) *Summer*, 481—4; vgl. *Spring*, 404—6. Das fünfmalige 'whyles' bei Burns hat in dem viermaligen 'now' Thomson's seine genaue Entsprechung. — Für die vielbewunderten Zeilen 'Whyles glitter'd to the nightly rays Wi' bickerin, *dancin* dazzle' bietet Milton eine interessante Parallele: 'The sounds and seas . . . Now to the moon in wavering *morrice* move' (*Comus*, 115 f.).

[3]) Man beachte die onomatopoetisch wirksame Verwendung der Liquida *r* bei Montgomerie, Thomson und Burns.

1785 **To a Mouse**

'Wee, sleekit, cowrin, tim'rous beastie'

'That Burns would have felt pity for the poor mouse whose dwelling had been ruined by his fell ploughshare, even if he had been absolutely illiterate, we can well believe; but that he would have written a poetic address to the mouse if he had not been steeped in the literature of sensibility is open to question.'[1])

Schon oben (S. 38) fanden wir diese Litteratur für Burns in erster Linie vertreten durch Sterne und Mackenzie; auch Thomson war — namentlich wegen einiger beachtenswerten Töne in den *Seasons* — zu nennen.[2]) Direkt von Sterne kam Burns wohl die Anregung, sich in einer 'Address' an die Maus zu wenden: eine ganz ähnlich sympathieerfüllte Anrede hatte jener an eine Brummfliege gerichtet.[3])

Auf die innere Form des Gedichtes scheinen Fergusson's Oden an die Biene, an den Stieglitz und an den Schmetterling eingewirkt zu haben; auch sie bieten 'a due intermixture of picturesque description and well-turned moral reflection.'

Die Schlusswendung (Str. VII) ist augenscheinlich durch zwei Zeilen der Miss Aikin (späteren Mrs. Barbauld) eingegeben:

---

[1]) Minto, *The Literature of the Georgian Era*, p. 308. — Dasselbe grundgermanische Fühlen, das sich in unserm Gedichte, sowie in den ganz nahe damit verwandten Zeilen *On Scaring some Waterfowl in Loch Turit* (1787) ausspricht, lässt sich bei einem deutschen Dichter unserer Tage, bei Detlev von Liliencron, wiederfinden. Einem gehaltvollen Aufsatze über Liliencron von F. Düsel entnehme ich die Worte: 'Welch weiches Herz sitzt in diesem robusten Leibe! Wenn der geizige Bauer ein schattendes Birkchen im Weizenfeld abhaut und das Vöglein, das in den Zweigen so lange seinen Frieden hatte, nun vergebens Halt im grünen Porte sucht, *dann schämt er sich vor Baum und Tier seines Menschentums und schliesst die Augen mit der Hand . . .*'

[2]) Bei unserer III. Strophe darf man sich gewiss an *Winter*, 244, bei den Zeilen 3—4 von Str. V an *Autumn*, 1177 f. erinnert fühlen.

[3]) *Tristram Shandy*, II. 12; vgl. III. 4.

'when *destruction* lurks unseen,
*Which men, like mice, may share.*'[1])

Burns nimmt diesen Gedanken auf und spinnt ihn weiter. Wie gering erscheint das Missgeschick, von dem das Mäuschen betroffen worden, gegen Menschenleid! Das vernunftlose Tier kennt ja nur die Gegenwart, nur den Augenblick; es weiss nichts von einer Vergangenheit, ahnt nichts von einer Zukunft: 'But och! I backward cast my e'e, On prospects drear! An' forward, tho' I canna see, I guess an' fear!' Es erinnert das an eine Stelle in Johnson's *Rasselas* (Chap. II); als der Prinz eines Abends lustwandelt, lenkt sich seine Aufmerksamkeit auf die Tiere rings um ihn: "Ye," said he, "are happy, and need not envy me that walk thus among you, burthened with myself . . . I have many distresses from which ye are free; I fear pain when I do not feel it: I sometimes shrink at evils recollected, and sometimes start at evils anticipated," *etc.*[2]) —

Im Einzelnen der Diktion sind ein paar geringfügige Anlehnungen zu verzeichnen: Für die Struktur des ersten Verses hat offenbar Matthew Prior's Wiedergabe des Hadrianischen 'Animula, vagula, blandula' (oder eine ihrer zahlreichen Nachahmungen) als Vorbild gedient:

'Poor little, pretty, fluttering thing;'[3])

die Wendung 'broken Nature's social union' (II, 2) dürfte Goldsmith's 'breaks the social tie' (*Traveller*, 340) widerspiegeln; die Zeilen '[At me,] thy poor, earth-born companion An' fellow mortal' (II, 5 f.) haben ihre düstere Färbung aus Young geborgt: 'What art thou? Thou poor, feeble, earth-born, mortal!' (Ed. 1802, III. 341); die fast

[1]) *The Mouse's Petition*, Schlussstrophe.

[2]) Ähnlich Shelley in der Ode *To a Skylark*: 'We look before and after, And pine for what is not,' etc.

[3]) Matthew Green hatte die Priorsche Zeile in sein Lied *The Sparrow and Diamond* (X, 1) übernommen, Fielding sie in einem Gedichte 'Written Extempore,' Oldys (?) sie in einem Liede ('Busy, curious, thirsty fly') nachgebildet; u. s. w.

sentenziös scharfgeprägten Verse 3—4 der VII. Strophe bergen eine Reminiscenz aus Blair's *Grave*, 185—6:

'The best-concerted schemes men lay for fame
Die fast away.'

1785 **The Jolly Beggars**

'When lyart leaves bestrow the yird'

Über die Quellen dieser Dichtung haben Henley und Henderson ganz ausgezeichnet gehandelt (*The Centenary Burns*, II. 291 ff.). Sie geben Aufschluss über die äusseren und inneren Vorbedingungen des grandiosen Werkes; sie zeigen, wie Burns hinsichtlich der Anlage des Ganzen, der Personen, die er auftreten lässt, ja selbst der Versmasse, die er anwendet, 'was working on *traditional lines*.' Meine Ausführungen müssen sich ganz wesentlich auf eine Nachlese zu ihren — in mancher Beziehung abschliessenden — Forschungen beschränken. —

Die Idee der *Jolly Beggars* mag Burns, dem der unmittelbare äussere Impuls ja von einem persönlichen Erlebnis kam, durch Lieder von der Art der *Merry Beggars* eingegeben worden sein. Auch in den *Merry Beggars*[1]) sehen wir eine Schar lustiger Landstreicher versammelt, von denen jeder ein paar Verse zum besten giebt, in welchen er das Lob des freien, fröhlichen Bettlerlebens anstimmt. Von den sechs hier auftretenden Bettlern interessiren uns namentlich der erste, der 'a poet at London' gewesen ist und der sich, wie Burns' 'Poet', als geistiges Haupt der Bande zweimal hören lässt; der dritte, 'a soldier in buff;' und der fünfte, 'a merry gut-scraper,' der 'tho' *poor*' doch von seinen Spässen nicht lassen mag. Der Weibsen wird eben nur in einer Zeile gedacht; wie diese Einseitigkeit in unserm Gedichte überwunden ist, das Burns ja einmal '*Love* and Liberty' betitelt hat, braucht nicht ausgeführt zu werden. Ein

[1]) *The Vocal Miscellany*, 1738, I. 214; *The Tea-Table Miscellany*, IV. 374; *The Charmer*, 1751; u. s. w.

weiterer Mangel ist das Fehlen von 'Recitatives;' Burns findet gerade in diesen Partieen beschreibenden und schildernden Charakters Gelegenheit, die reichen Mittel seiner Genrekunst zu entfalten. Eine Art Pendant zu den *Merry Beggars* bilden die *Happy Beggars*, in welchem Liede[1]) die 'Queen of the Beggars' und sechs 'beggar-lasses' auftreten. Von einem Versuch, die einzelnen Personen 'by personal appearance and character' (W. Scott) von einander zu unterscheiden und dementsprechend eine jede 'a song in character' singen zu lassen, ist in diesen älteren Liedern noch kaum die Rede; Burns steht hier zu seinen Vorgängern in einem ähnlichen Verhältnis wie etwa der Dichter der *Canterburg Tales* zu dem Verfasser des Dekameron[2]). Vor allem aber ist zu betonen, dass unserm Gedichte ein ganz anders weiter und bedeutender Hintergrund eignet; steigert es sich doch in mächtigem Crescendo zu einem kraftgenialisch-wilden Sturmgesang empor, in dem wir — nach Bleibtreus glücklichem Ausdruck — fern am Horizonte das Gewitter der französischen Revolution grollen zu hören meinen! — Das schottische Lied *The Jolly Beggar* (Herd's *Scots Songs*, II. 26), 'which tradition, and little else ascribes to James V.,' ist nur wegen seines Titels hier zu nennen. *The Merry Beggars* lautet übrigens auch der Nebentitel von Richard Brome's Stück *A Joviall Crew* (gedruckt 1652).[3])

---

[1]) Aus Charles Coffey's 'ballad opera' *The Beggar's Wedding* (1729), Act II, Scene 2; auch in vielen Liedersammlungen, z. B. Watts's *Musical Misc.*, III. 122, 1730; *The Syren* (London 1735), 197; *The Tea-Table Miscellany*, IV. 348; u. s. f.

[2]) Das Gedicht zeigt Burns' Begabung für die sog. 'Rollenlyrik' im hellsten Lichte; das Pulsiren einer 'dramatischen Ader' spüre ich nicht darin. — "Wallensteins Lager" zum Vergleiche heranzuziehen — wie es etwa Allan Cunningham thut — scheint mir nicht eben eine glückliche Idee zu sein.

[3]) Wertvolle Notizen über 'some of the chief among the [other] memorable ballads, celebrating the "Jovial Beggars" who lived in earlier days' verdanken wir dem grossen Wissen J. W. Ebsworth's; s. *The Bagford Ballads*, S. 189 ff.; 209 ff.; 872 ff.

## Einzelnes.

### Recitativo I.

In der Einleitung des Ganzen durch ein (wenn auch nur flüchtig skizzirtes) Landschaftsbild erkennen wir eine alte, auch von schottischen Dichtern wie Henryson und Gavin Douglas geübte Gepflogenheit wieder[1]), die Burns, wie wir bereits sahen, auch für die Gattung der poetischen Epistel fruchtbar zu machen gewusst hat. Knapper ist Burns als seine Vorgänger und stimmungskräftiger; die Verwendung der Allitteration ist bei ihm bedachtsam eingeschränkt. — Str. I, Z. 10 'To drink their orra duddies' ist ein Echo von Fergusson, *Leith Races*, II, 7 'Their orra pennies there to ware;' Str. II, Z. 13 'Then staggering an' swaggering' (Ms.-Fassung) ist übernommen aus Ramsay's *Vision*, XIX, 11 'Quhen staggirand and swaggirand' (*The Ever-Green*, I. 224).

### Song I.

Das erste Lied ist nach HH II. 300 "moulded, as to the refrain at least, on a lyric sung in the musical farce called *The Poor Soldier*, and quoted in Caw's *Poetical Museum* (Hawick 1784), a book Burns knew: —

> 'How happy the soldier who lives on his pay,
> And spends half-a-crown out of sixpence a day,
> Yet fears neither justices, warrants, nor bums,
> But pays all his debts with the roll of his drums.'"

Ausserdem verweisen Henley-Henderson 'for the type' auf *The Lark*, 1740, pp. 52—4. Hier haben wir einen 'maunding soldier,' der die Vorübergehenden um eine Gabe bittet ('Good your Worship cast an Eye Upon a Soldier's Misery'[2]) und in einer längeren Auseinandersetzung — in der er übrigens noch mehr aufschneidet als lamentirt —

---

[1]) S. ten Brinks Geschichte der Englischen Litteratur, II. 438.

[2]) Über das fragliche Lied (eine Variation von Martin Parker's Ballade 'Good, your worship, cast your eyes Upon a souldier's miseries') vgl. die *Bibliotheca Lindesiana*, S. 170, Nr. 463. Ich finde es bereits in Roberts' *Coll. of Old Ballads*, II. 188, 1723.

zu beweisen sucht, dass der 'Shilling one or two,' den er heischt, keinem Unwürdigen zuteil werde:

'I am none of those
That a Roving goes,
And in Rambling shew their drunken Blows . . .
. . . in brave Battles have I been:
The Cannons there aloud did roar . . .
. . at the Siege of *Buda*, there,
I was blown up into the Air . . .
At Push of Pike I lost this Eye,
And at *Birgam* Siege I broke this Thigh . . .
Then did I take a warlike Dance
Quite through *Spain*, and into *France* . . .
. . now I home am come.
With my Rags upon my Bum,
And crave of your Worship one small Sum,' *etc.*

Dass dies Lied unserm Dichter die Anregung für manche Einzelzüge geboten hat, ist durchaus wahrscheinlich; für den Ton des Ganzen freilich, für die überschäumende Lebenslust, den kecken Trotz, das martialische Feuer des angetrunkenen zerlumpten Krüppels hat es nichts hergeben können.

## Song II.

Versmass und Refrainwort sind Ramsay's Liede *The Soger Laddie* entnommen. Die Anfangszeile lässt uns an den folgenden Vers denken, der sich in einer 'Historical Ballad' (ca. 1660) findet: 'She once was call'd virgin, but 'twas but a shamm' (John S. Farmer, *Merry Songs and Ballads*, V. 21). In der Pointe deckt sie sich noch genauer mit folgender Stelle in *The Maid in the Mill*, V 2: 'Are you no maid? . . . It is so long . . since I lost it [i. e. my maidenhead], sir, That I have no belief I ever was one.'[1]) — Kaum der Erwähnung ist es wert, dass in 'Air 3' Str. VII, Z. 2

[1]) Bekanntlich hat auch Lessing (Miss Sara Sampson II 7) denselben Gedanken: 'Sie sind eine . . . Buhlerin, die sich jetzt kaum mehr muss erinnern können, einmal unschuldig gewesen zu sein.'

einem englischen Trinkliede (z. B. *The Vocal Magazine*, 1784, Song 748, p. 196) entlehnt ist:

'For faith I 'm most plaguily dry.'[1])

## Song IV.

Aus dem schottischen Volksliede *I wish that you were dead, Goodman* (Herd II. 207) stammt der Rhythmus sowie der am Schlusse jeder Strophe erscheinende 'John Highlandman.' Für den *Chorus* (und Str. II, Z. 1) schwebte ersichtlich — vgl. HH II. 301 — Geddes' *Lewie Gordon* vor (Johnson's *Scots Musical Museum*, I. 87). Stofflich hat vor allem die bekannte Ballade von dem Räuber *Gilderoy* eingewirkt; sie lieferte die Grundlinien und tingirte hie und da wohl auch den Ausdruck:

'He was my Joy and Heart's Delight.
My handsome Gilderoy *[Refr.]* . . .
He never wore a Highland Plad,
But costly silken Cloaths,
He gain'd the Love of Ladies gay[2]) . . .
In muckle Joy we spent our Time . . .
The Flower of the Scotish land,
A sweet and lovely Boy;
He likewise had a Lady's Hand,
My handsome Gilderoy . . .
[But ah! they catch'd him on a Hill,
And baith his Hands they tied][3]) . . .
They hang'd him up above the rest . .
Now I am left to weep alone
For my dear Gilderoy.'

---

[1]) Die pointirten Witze des 'Hanswursts' mahnen ein wenig an die Art der *Merry Beggars*; auch scheint VI, 1—2 ('Observ'd ye yon reverend lad Mak faces to tickle the mob?') ein Nachklang der Verse: 'I was a fanatical preacher, *I turn'd up my eyes when I pray'd*,' etc. ('Sixth Beggar,' Z. 1—2).

[2]) Burns' Zeile 'An' liv'd like lords an' ladies gay' parodirt vielleicht auch den Balladenvers 'And there I livde a ladye gay' (*The Lady turned Serving Man*).

[3]) Fassung des *Orpheus Caledonius*, II. 106, 1733.

## Recitativo V.

Die Schlussverse sind ein Echo von Ramsay's *Elegy on Patie Birnie*, IX, 4—6:

'On which Apollo
With meikle pleasure play'd himsel
Baith jig and solo.'

## Song V.

'The old fragment on which the Fiddler models his declaration of sentiment first appears as part of a broadside (Roxburghe Collection [1]), and is quoted in Herd (1769): —

'My mither sent me to the well,
She had better gane hersel:[2])
I gat the thing I daurna tell —
Whistle o'er the lave o't!' (HH II, 303).

Aus diesem Fragment ist indes weiter nichts entlehnt als Refrain und Versmass. — Die Zeilen 2—4 des *Chorus* verwerten folgende Stelle des bekannten *Jocky met with Jenny fair*:[3])

'Young Jocky was a piper's son,
And fell in love when he was young;
But a' the tunes (*Var.* 'springs') that he could play
Was *O'er the hills and far away.*'

Str. I, Z. 1 'Let me ryke up to dight that tear' zielt offenbar parodisch auf Verse wie 'Let me kiss off that falling tear' (Gay's *Black-eyed Susan*, IV, 3) oder 'Let me kiss that falling tear' (R. Dodsley, *The Parting Kiss*, c. 1742, II, 2). Die 2. Zeile 'An' go wi' me an' be my dear' stellt sich neben Nachahmungen resp. Persiflagen des Marlow'schen 'Come live with me,' *etc.* wie 'Come live with me and be

---

[1]) S. *Roxburghe Ballads*, III. 345; VIII. 187.

[2]) Eine Variation dieses Motivs hat Burns in dem Liede *To the Weaver's gin ye Go* (Str. II) gegeben: 'My mither sent me to the town,' etc. Eine weitere Anleihe bei der volkstümlichen Dichtung macht dasselbe Lied übrigens in Str. VI, 1—2 'But what was said, or what was done, Shame fa' me gin I tell': vgl. Herd's *Scots Songs*, II. 65 'But what they said, or what they did, 'Tis needless to repeat,' etc.

[3]) D'Urfey's *Pills, Tea-Table Miscellany*, u. s. w. Vgl. auch Baring-Gould's *English Minstrelsie*, III, p. V.

my dear;'[1]) 'Come live with me and be my Whore' (*Westminster Drollery*, 1671) u. s. w. [Str. III, Z. 2 erinnert an das Lied *John Anderson* (*The Masque*, 1768), III, 1—2:

'When we were young an yauld, John,
We've lain out-owre the dyke.'

In Z. 3—4 klingt eine Strophe aus (Richard?) Brome's *There was a jovial Beggar* (1641?) leicht an:

'And *when that we're disposed,*
we ramble on the Grass,
With long patch'd Coats
for to hide a pretty Lass,' etc.

## Recitativo VII.

Die ersten Verse muten an wie eine Parodie auf die folgende Stelle aus Dryden's *Alexander's Feast*:

'At length, with love and wine at once oppress'd,
The vanquished victor sunk upon her breast.'

Die 2. Strophe reproduzirt einiges aus Burns' 2. Epistel an 'Davie,' Str. VIII. Die humoristische Stilisirung der Gedanken in III, 5—7 ist vielleicht Goldsmith nachgeahmt — der übrigens seinerseits darin auch nur Nachahmer ist[2]) —; Haliburton (a. a. O. 242) citirt die Elegieen auf *The Mad Dog* und *The Glory of her Sex — Mrs. Mary Blaize*; ich nenne des weiteren das Gedicht *The Gift* und die Elegie *On the Death of the Right Honourable —*.

Zu dem Verse 'Her lord, a wight of Homer's craft' hat Burns die Anmerkung: 'Homer is allowed to be the oldest ballad singer on record.' Diese halb humoristische Auffassung[3]) stammt augenscheinlich aus Ambrose Philips' (?) Vorrede zu der *Collection of Old Ballads* (London 1723, p. III): '. . the very Prince of Poets, old Homer, if we may trust ancient Records, was nothing more than a blind

---

[1]) *England's Helicon*; s. auch *The Vocal Magazine*, 1784, Song 283.

[2]) Vgl. Henry H. Breen, *Modern English Literature etc.*, 1857, p. 239 ff.

[3]) Über ihre ernst-wissenschaftliche Vertretung durch R. Wood (1769) und andere vgl. H. Beers' *History of English Romanticism in the XVIII^th Century*, p. 389.

Ballad-singer, who writ Songs of the Siege of Troy, and the Adventures of Ulysses; and playing the Tunes upon his Harp, sung from Door to Door,' etc. Schon Ramsay hatte das aufgegriffen: 'Auld Homer sang for's daily bread' (Repr. 1877, I. 250).

## Song VII.

'The Bard's first utterance . . . was clearly suggested by a thing of some antiquity preserved . . in *The Merry Muses*:[1]) —

'Put butter in my Donald's brose,
For weel does Donald fa' that;
I lo'e my Donald's tartans weel,
. . . . . an' a' that.

'For a' that, an' a' that,
An' twice as meikle's a' that,
The lassie,' *etc.* (HH II. 304).

Burns hat die alte Form — im wesentlichen — beibehalten, ihr aber einen durchaus neuen Inhalt gegeben. — Zu Str. II, Z. 4 bemerken HH II. 313: 'Burns's description may derive from Montgomerie's 'fontaine Helicon' in *The Cherry and the Slae.*' Aber die Verwechselung des Berges Helikon mit dem Musenquell Hippocrene am Helikon konnte Burns bei so manchem andern Dichter finden[2]); bei Fergusson las er z. B.:

'O Muse, be kind, and dinna fash us,
To flee awa' beyont Parnassus,
Nor seek for *Helicon to wash us*,
*That heath'nish spring*,' etc.[3]).

---

[1]) S. jetzt Farmer's *Merry Songs and Ballads*. II. 264.

[2]) Die Verwechselung ist alt genug; schon Chaucer spricht — wohl Dante, Purg. 29 folgend — von 'Elicon, the clere welle' (*Hous of Fame*, II 14). Ähnlich redet Spenser von 'Helicon the learned well;' Drayton erklärt (*Idea*, Sonnet 53): 'thou, sweet Anker, art my Helicon;' Browne nennt (*Britannia's Pastorals*, I, 5) Helikon 'the sacred well;' u. s. f.

[3]) *The King's Birth-day in Edinburgh*, Str. III. In seiner Satire *The Bugs* hat derselbe Fergusson: 'all the Heliconian streams that play and murmur round Parnassus.'

Auch die übertragene Bedeutung des Wortes, wie sie an unserer Stelle erscheint, war Burns von verschiedenen Seiten nahegelegt; hören wir etwa Fielding (*Rape upon Rape*, IV 7): 'Wine was the only Helicon,' etc.[1]). — Die Zeile 'Great love I bear to a' the fair' (III, 1) soll möglicherweise den folgenden Vers aus der Ballade *Hardyknute* travestiren:

'Great luve they bare to Fairly fair.'

## Song VIII.

'The eighth and last of the series is to the tune of a song written by Edward Ward and to be read in most of the books: —

'Jolly mortals, fill your glasses,
Noble deeds are done by wine!
Scorn the nymph and all her graces —
Who'd for love or beauty pine?

'Look within the bowl that's flowing,' *etc.*

It was set by Galliard, and may be found in *The Musical Miscellany* for 1731 [VI. 182].' (HH II. 304). — Dasselbe belebte Versmass begegnet übrigens in zahlreichen Trinkliedern; ich weise nur noch auf eins, das, stellenweise wenigstens, einen ähnlich fessellos-unbekümmerten Geist atmet wie der Sang unseres Barden:

'Let's be jovial, fill our glasses,
Madness 'tis for us to think,
How the world is rul'd by asses,' etc.[2]).

Aber wie erscheint nicht der flotte Rhythmus dieser Lieder bei Burns zu hinreissendem Schwunge beflügelt! —

Die erste Zeile 'See the smoking bowl before us' gemahnt, wie an die von HH citirten Verse, so an die folgende Stelle in dem bekannten *O steer her up, and had her gawn*:

[1]) Eine vorzügliche Parallele zu unsrer Stelle liefert mir Rabelais' *Pantagruel* (Prolog zu Buch III): 'Stay a little till I suck up a Draught of this Bottle; it is my true and only Helicon; it is my Caballine Fountain,' etc. (Übersetzung von Sir Thomas Urquhart).

[2]) D'Urfey's *Pills*, 1719, V. 16; *Tea-Table Misc.*, I. 6; *The Hive*, III. 39, 1725; u. s. w.

'See that shining glass of claret,
How invitingly it looks[1]).'

In der zweiten Strophe klingen — wenn auch nur äusserlich — Stellen an wie: 'What are titles, pomp or riches[2])' oder:

'What is glory, wealth, or pleasure,
After which mankind aspire?
Thou, my Life! art all the treasure,' *etc.*[3]).

Zur III. Str. vergleichen HH II. 294 die Zeilen aus Brome's Liede *From Hunger and Cold who lives more free*:

'And if the weather be cold and raw
Then, in a Barn, we tumble in straw.'

Doch sind gewiss auch die folgenden Zeilen des Liedes *Tom Tinker*[4]) heranzuziehen:

'With Hammer on Kettle he tabbers all Day,
At night he will tumble on Strumil or Hay[5]).'

Str. IV, 3—4 endlich giebt in gedrungenster Form die Quintessenz von Edmunds Monolog (*King Lear*, I, 2) 'Thou, nature, art my goddess.'

## The Cotter's Saturday Night 1785

'My lov'd, my honor'd, much respected friend'

Wie schon Gilbert Burns anmerkte, gab Fergusson's Gedicht *The Farmer's Ingle* unserer Dichtung den Rahmen, der allerdings mannigfach ausgeweitet erscheint[6]). Das

---

[1]) *Pills*, 1719, IV. 79; *Tea-Table Misc.*, I. 95; *The Lark*, 1740, 275 u. s. w. Hat dieses Lied geborgt von dem englischen Liede 'Prithee Friend, leave off thy Thinking' (z. B. *The Syren*, 1735, p. 97)?

[2]) *Love's a gentle gen'rous Passion* von Henry Carey.

[3]) Von Baker; z. B. Watts's *Musical Misc.*, I. 65.

[4]) ca. 1698. In D'Urfey's *Pills*, VI. 265, 1720.

[5]) Vgl. ferner Autolycus' Lied W. T. IV 2, Str. III; *The Merry Beggars*, II, 3 'Give me a brisk wench and clean straw;' Air XV in *The Beggar's Wedding*, Akt 3 (1729, p. 62) '. . I wed ye to lie Both together in Straw;' etc.

[6]) Fergusson's *Farmer's Ingle* geht seinerseits gewiss auf Vergils Georg. II. 513 ff. zurück. Übrigens sei bemerkt, dass Georg. II. 458 ff. (vielleicht auf eine Anregung der Drydenschen Übersetzung hin) von Thomson (*Autumn*, 1235 ff.) paraphrasirt worden war.

Urteil des Franzosen Angellier über das Verhältnis der beiden Dichtungen zu einander (a. a. O. II. 80) kann ich im ganzen zu meinem eigenen machen: 'La distance qui sépare le plus haut effort de Fergusson, de ce qui n'est pas le chef-d'œuvre de Burns, c'est-à-dire *Le Foyer du Fermier*, du *Samedi soir*, est . . incommensurable. Les deux pièces n'appartiennent pas aux mêmes régions. Celle de Fergusson est de petite description exacte. Elle n'a ni la grande poésie, ni le noble enthousiasme, ni la portée sociale de celle de Burns. Elle n'a en rien cette plénitude de vie[1]),' etc. Die Personen freilich sind, wie Angellier mit Recht hervorhebt, auch bei Burns ganz typisch gehalten, aber doch nicht entfernt so schemenhaft wie bei Fergusson, bei dem kaum ein schwacher Ansatz zur Charakterisirung zu erkennen ist: das Gepräge eines typischen Realismus wird ihnen nicht abgesprochen werden dürfen.

Fergusson hatte eine neunzeilige Strophe von fünfhebigen Versen mit der Reimstellung *ababcdcdd* verwendet; kein Zweifel, dass unserm Dichter hierdurch der Gebrauch der Spenserstanze nahegelegt wurde, um so mehr als er dieselbe schon früher einmal in einem Gedichte religiös-ernsten Charakters angewandt hatte. —

Im Gegensatz zu Fergusson werden wir bei Burns in enge, ja fast ärmliche Verhältnisse geführt: die Zufriedenheit, die Bescheidenheit und der Frohsinn der Cotterfamilie werden uns um so sympathischer berühren. Fergusson's Farmer hat sein Personal von Knechten und Mägden; nicht so der Cotter, dessen ältere Kinder sogar auswärts haben Stellungen annehmen müssen (IV, 2[2]). Ist des Cotters Kreis demnach nur ein kleiner, so fühlt man sich um so traulicher und heimischer in ihm. Mit welchem Aufwand schildert Fergusson den Ingle: 'Sods, peats,

[1]) Diese Behauptung möchte ich doch etwas eingeschränkt wissen. Es lässt sich kaum leugnen, dass auch in einigen der Burns'schen Strophen der Strom der Inspiration sehr dünn und schwächlich fliesst.

[2]) Dieser Zug ist nicht autobiographisch; vgl. ChW I. 10.

and heath'ry trufs the chimley fill, And gar their thickning smeek salute the lift:' dagegen wie einfach — und doch wie viel wirkungsvoller! — Burns des Cotters 'wee bit ingle, blinkin bonilie' (III, 5). Bei Fergusson hören wir von 'owsen' und 'hawkies;' der Cotter hat eine einzige Kuh, 'their only hawkie . . . That, 'yont the hallan snugly chows her cood' — wiederum welch ein feiner Zug, um unser Mitgefühl zu gewinnen!

Während bei Fergusson ein gewöhnlicher Wochentag herhalten muss, hat Burns bedeutsamerweise den Samstag Abend gewählt. Nicht nur das Tagewerk ist vollbracht, sondern die schwere Arbeit der Woche ist gethan; der Cotter darf wieder etwas aufatmen. Weiterhin ist die Vereinigung der sämtlichen Geschwister dadurch motivirt; auch dass Jenny 'deposite[s] her sair-won penny-fee, To help her parents dear,' etc. Der Gedanke an den folgenden Tag weckt überdies in den Herzen der frommen Leute eine ernste, feierliche Stimmung. So hebt uns Burns über die Alltagsatmosphäre empor, wie sie bei Fergusson dumpf waltet; der Grundton von *The Farmer's Ingle* ist völlig aufgegeben.

Als die Dämmerung hereinbricht — beide Dichter malen uns einen kalten, trüben Winterabend —, kehrt der Cotter heim. Aufbruch und Heimweg des Farmers werden bei Fergusson nicht geschildert; die Burns'schen Zeilen II, 5—III, 4 sind bei ihm ohne genauere[1]) Entsprechung.

Nun ist er zu Haus! Burns beschreibt uns, natürlich genug, die herzliche Begrüssung, die ihm von seinem Weibe und seinen Kindern zu teil wird; Fergusson's 'gudeman, new come hame, is blyth to find, Whan he out o'er the halland flings his een, That ilka turn is handled to his mind, That a' his housie looks sae cosh and clean.' Der letzte Zug erscheint leicht modifizirt auch bei Burns; auch der Cotter freut sich seines *'clean* hearth-stane' (III, 6).

[1]) Fergusson erwähnt nur, dass 'Bawtie ca's the owsen to the byre' und dass 'Thrasher John, sair dung, his barn-door steeks.'

Was bei unserm Dichter in den Strophen IV—X folgt, hat wiederum bei Fergusson keinerlei Entsprechung; das Eintreffen der älteren Geschwister, des Vaters Ratschläge, die Jennyepisode, der sich daran schliessende Preis der jungen Liebe und die Verdammung des gewissenlosen Verführers der Unschuld — das alles ist von Burns selbständig eingefügt, um das Bild farbiger und belebter zu gestalten.

'But now the supper crowns their simple board' beginnt Burns' elfte Strophe, die einzige, die bei ihm der Schilderung der Abendmahlzeit gewidmet ist, wogegen Fergusson gleich nach der zweiten Strophe begonnen hatte, die Vorbereitungen zum Abendessen – mit sichtlichem Behagen — zu beschreiben. Lecker, aber doch einfach ist das Mahl. Fergusson knüpft hieran, in der moralisirenden Manier der Zeit, eine Aufforderung an die 'gentler gabs,' sich grösserer Arbeitsamkeit zu befleissigen und mit einer schlichteren Kost zufrieden zu sein; 'on sicken food (!) has mony a doughty deed By Caledonia's ancestors been done;' bei dieser Lebensweise nur habe Schottland all seiner Feinde Herr werden können. In Burns' Str. XIX erkennen wir diese Gedankenwendung wieder, freilich geadelt nach dem klassischen Muster des 'Sic fortis Etruria crevit.'

Nach beendetem Mahle hält Burns' Cotter — 'the *priest-like* father' — die häusliche Andacht ab (Str. XII—XVII).[1]) Wie anders wieder bei Fergusson! '*The couthy cracks begin* whan supper's o'er' (Str. VI); es wird geplaudert, erzählt und auch tüchtig geklatscht. Eine grosse Rolle ist dabei der Grossmutter zugewiesen — eine Gestalt, die Burns ganz eliminirt hat. Ihre etwas breit geratene Schilderung enthält den einzigen wärmeren Ton in *The Farmer's Ingle:* der Alten ist es eine stille Freude, an einem Festtage 'her ain spun cleething on a darling oy' zu erblicken. Das

[1]) Diese Partieen sind nach Gilbert Burns die erstconcipirten des Gedichtes; sie sind gewiss auch diejenigen, die die meisten autobiographischen Elemente enthalten.

religiöse Moment, das wir in Burns' Gedichte nahezu den Angelpunkt bilden sehen, fehlt bei Fergusson durchaus.

Man begiebt sich zur Ruhe. Fergusson hält es für angebracht, uns die Müdigkeit (um nicht zu sagen die Schläfrigkeit) zu malen, die den Farmer und sein Haus befallen hat — Burns lässt die Eltern (welch ein Kontrast!) zuvor ihre 'secret homage pay' und den Höchsten mit der Bitte angehen, er möge 'for them and for their little ones provide' (XVIII, 3; 8). Auch der Farmer hat Kinder, aber sie sind, wie es scheint, noch zu klein[1]), als dass jenes elterliche Gefühl, das bei Burns mehrmals schön zum Ausdruck kommt, der Eltern Hoffen und Bangen, ihre Freude und ihr Stolz, recht am Platze sein könnte. Überhaupt hat Fergusson auf die Darstellung des Familienlebens auffallend wenig Mühe verwendet; hier vor allem hatte Burns die Aufgabe, den Stoff zu bereichern und zu entfalten.

In der Schlussstrophe erst sehen wir Fergusson's Muse zu etwas höherm Fluge sich erheben; freilich gegenüber den mächtigen, weihevollen Apostrophen, zu denen sich Burns' Dichtung emporschwingt (XX f.), nimmt sich der Wunsch, der Fergusson's Gedicht abschliesst ('Peace to the husbandman, and a' his tribe,' etc.), matt und platt aus. —

Schon früh hat man eine gewisse Ähnlichkeit zwischen unserm Gedicht und Shenstone's *Schoolmistress* herausgefunden; "*The Cotter's Saturday Night* has much of the same kind of merit as *The Schoolmistress*" lesen wir etwa in einem Briefe der Mrs. Barbauld an ihren Vater (31. Jan. 1787). Neuerdings ist Haliburton etwas ausführlicher auf diesen Punkt eingegangen (a. a. O. 260 f.). 'If we turn to "The Cottar's Sunday (sic!) Night," and read it alongside of "The Schoolmistress," we shall find that in respect of measure, theme, and style of both treatment

[1]) Die Bezeichnung 'wee-things' hat Burns sowohl (III. 3) wie Fergusson (IX, 5).

and language, it was modelled scarcely less after the manner of Shenstone than according to the pattern of Fergusson's "Farmer's Ingle." Unlike the latter, but like "The Schoolmistress," it maintains the perfect form of the Spenserian stanza . .' Haliburton fordert sodann auf zu einer Vergleichung von *The Cotter*, Str. XIII—XV mit *The Schoolmistress*, Str. XII und XIV, — 'not for sentiment, but for style. [The reader] will scarcely fail to perceive a suggestive likeness. On the one hand, there is an enumeration of psalm tunes; on the other, an enumeration of garden herbs. The enumeration in both cases proceeds on the same lines. There is, further, in the dame's singing of Shenstone, a very possible suggestion of the cottar's reading of Burns. The passage

"Sweet melody! to hear her then repeat
How Israel's sons beneath a foreign king," etc.

may have inspired

"The priest-like father reads the sacred page,
How Abram was the friend of God on high," etc.

And none will deny that the advice of the dame to her infant charge might have formed part of the "admonition due" of the cottar-father to the "younkers" of his family:—

"And warned them not the fretful to deride,
But love each other dear,[1]) whatever them betide."

That such advice was given is indeed implied, for

"With joy unfeign'd, brothers and sisters meet,
And each for other's welfare kindly spiers."

Hierzu einige Bemerkungen!

Der Umstand, dass die *Schoolmistress* in der Spenserstanze abgefasst ist, war gewiss nicht der einzige Beweggrund für Burns, dies Versmass für seine Dichtung zu wählen (s. S. 94); doch mag er ganz wohl zu dieser Wahl mit beigetragen haben. Die von Haliburton so betonte 'suggestive likeness' des Stils wird uns nicht notwendig auf die Annahme einer Beeinflussung unsers Dichters durch

[1]) Vgl. 'Poor Mailie's' Mahnung (Z. 60): 'Mind to be kind to ane anither,' die man als eine harmlose Parodie der Shenstonestelle ansehen kann.

Shenstone führen, wenn wir bedenken, dass der Gebrauch desselben Metrums naturgemäss eine ähnliche oder gleiche Stilisirung der Sprache, unter Umständen sogar der Gedanken involvirt; thatsächlich gehören denn auch die von Haliburton hervorgehobenen 'Aufzählungen' in gewissem Sinne zur Technik der Spenserstrophe. — Anregungen im einzelnen durch die *Schoolmistress* werden zuzugeben sein; Haliburton hätte noch *Schoolmistress*, 28, 2 'Ev'n now sagacious foresight points to show,' etc. als Quelle für *Cotter*, V, 6 'Anticipation forward points the view' bezeichnen können. —

Das in unserm Gedichte deutlich ausgeprägte 'interest in the poor' scheint in Anbetracht des Verfassers ganz selbstverständlich; immerhin hat die Litteraturgeschichte darauf hinzuweisen, dass sich Burns doch auch hier von einer litterarischen Strömung tragen lässt, sofern schon vor ihm mehrere Dichtungen des 18. Jhs. 'deal with the condition of the poor,' wie z. B. Thomson's *Winter*, 322 ff., Shenstone's *Schoolmistress*, Gray's *Elegy*, Goldsmith's *Deserted Village* (cf. Perry, *English Literature in the 18th Century*, S. 435 f.). Charakteristisch ist es anderseits für Burns, dass er sich eines heftigen Ausfalls gegen den gehassten 'lordling' nicht zu enthalten vermag.

Alexander Geddes, ein Zeitgenosse des Dichters, giebt in einer gereimten Epistel seiner Bewunderung Ausdruck, wie Burns es verstünde, 'with a *Goldsmith's* pencil [to] trace The virtues o' the cottage race.' Aber nicht bloss in der Schilderung und in dem Preise bäuerlicher Tugend erweist sich Burns als Gefolgsmann Goldsmith's, sondern auch darin, dass er wie der Ire[1]) — der ja seinerseits nur die Ideen Rousseaus und der Schule der Physiokraten aufgenommen hat — die vitale Bedeutung des Bauernstandes und der Landwirtschaft für den Staat mit Nachdruck hervorhebt.

[1]) S. namentlich *The Deserted Village*, 51 ff.

## Einzelnes.

Die erste Strophe des Gedichtes, die die Widmung an Robert Aiken enthält, bewegt sich ganz im Geleise derartiger Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts; überall finden wir da die im männlichen Brusttone abgegebene Erklärung des Dichters, dass ihm niedrige, eigennützige Absichten völlig fernlägen und dass er nur seinem echten, unverfälschten Gefühl freien Lauf lassen wolle. Beispielsweise beginnt Beattie's *Ode on Lord H**'s Birth-day:*

'A Muse, unskill'd in venal praise . .
Who loves simplicity of lays
Breathed ardent from the heart,' etc.

Wenn Burns (Z. 5) 'in simple Scottish lays' dichten will, so erinnert das zugleich an *The Farmer's Ingle*, I, 9 'Begin, my Muse, and *chant in hamely strain.*' — Der Ausdruck 'the lowly train' (Z. 6) schon im *Deserted Village*, 252 u. ö.; 'in life's sequester'd scene' wohl nach Gray, *Elegy*, XIX, 3 'Along the cool sequester'd vale of life,' etc. — Die vielberufenen Schlussverse werden auf eine Anregung von *Castle of Indolence*, II, LV zurückgeführt werden dürfen.

Str. II, Z. 1 'November chill blaws loud wi' angry sugh' ist eine Erinnerung an Fergusson, *The Ghaists*, v. 7 'Cauld blaws the nippin north wi' angry sough,' die sich mit einem deutlichen Echo von *Man was Made to Mourn*, I, 1 verbunden hat: 'When chill November's surly blast,' etc. — Z. 3 'retreating' i. e. 'returning' wie Thomson, *Summer*, 220 oder Pope, *Autumn*, 61 f. 'While labouring oxen . . . In their loose traces from the field retreat.'[1]) — Zu Z. 4 vgl. die Wiedergabe von Georgica I. 381 bei Thomson (*Winter*, 140—2) '. . a blackening train Of clamorous rooks,' etc. und Warton 'on rustling pinions loud The crows, a numerous host! from pasture homeward crowd.' — Die Zeilen 5—7 offenbar nach Shenstone's 10. Elegie, Str. 9:

[1]) Vgl. dazu auch Milton, *Comus*, 291 f. '. . what time the labour'd ox In his loose traces from the furrow came' (cf. Horaz, Epod. II. 63 f.), und zu Burns' 'toil-worn Cotter' (Z. 5) Milton's 'swink'd hedger' (Comus 293).

At noon the poor mechanic wanders home,
Collects the square, the level, and the line,' etc.

— Zu Z. 9 'And weary, o'er the moor, his course does hameward bend' vgl. Gay, *The Shepherd's Week, Wednesday*, v. 21 'The clown fatigued trudged homeward with his spade' und Gray's *Elegy*, I, 3 'The ploughman homeward plods his weary way.'

Str. III, Z. 2 wohl nach *Allegro*, 81—2 'Hard by, a cottage chimney smokes, From betwixt two aged oaks.' Ähnlich spricht T. Warton von einer 'elm-encircled farm' (*Ode sent to a Friend;* cf. *Pleasures of Melancholy*, 141) und redet Cowper (*Task*, I. 167 f.; vgl. I. 222 ff.) von 'our favourite elms That screen the herdsman's solitary hut.' — Zu Z. 3 ff. vgl. Thomson, *Winter*, 311 ff., Collins' *Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*, Goldsmith's *Traveller*, 191—6 und namentlich Gray's *Elegy* Str. VI:

'For them no more the blazing hearth shall burn,[1])
Or busy housewife ply her ev'ning care;
Nor children run to lisp their sire's return,
Or climb his knees the envy'd kiss to share.'

Burns verdankt diesen Stellen — die ihren antiken Ursprung nicht verleugnen können[2]) — die sämtlichen Motive zu den fraglichen Versen; aber was ist bei ihm aus Gray's 'blazing hearth' geworden, und wie reizvoll hat er nicht Gray's dritte Zeile erweitert! — Zu Z. 7 dürfte Thomson, *Autumn*, 1342 heranzuziehen sein: '[embrace] Of *prattling* children twined around his neck.'

---

[1]) Auch eine Ramsayreminiscenz mag in unsere Zeilen 5—6 hineinspielen: schon im *Gentle Shepherd* ist einmal (Ed. 1751, II. 226) die Rede von 'A bleezing ingle, and a clean hearth-stane.' — Die angezogene Stelle steht übrigens in engem Zusammenhange mit der 5. Strophe von Sir John Clerk's (1680—1755) bekanntem Liede *Merry may the Maid be, etc.:*

'In winter when the wind and rain
Blows o'er the house and byre,
He sits beside a clean hearth-stane
Before a rousing fire,' etc.

[2]) S. Lucrez, III. 907 ff.; Horaz, Epod. II. 39 ff.; Virgil, Georg. II. 523 f.

Str. VI, Z. 3 verwertet die Ausdrucksweise von *The Farmer's Ingle*, IV, 2 'Wad they to labouring lend an eidant hand.' An Beattie's *Minstrel*, I, 28 erinnern ein wenig des Cotters Mahnungen und Warnungen; auch Edwin's Vater, so hören wir,

'warn'd him, to eschew
Falsehood and guile, and aye maintain the right,
By pleasure unseduc'd,' etc.

Der erste Entwurf der IX. Strophe liegt uns, wie schon Cunningham gesehen hat, in der folgenden Eintragung des Burns'schen *Common-place Book* (April 1783; vgl. ChW I. 102) vor: 'Notwithstanding all that has been said against Love respecting the folly & weakness it leads a young unexperienced mind into; still I think it, in a great measure, deserves the highest encomiums that have been passed upon it. If any thing on earth deserves the name of rapture or transport, it is the feelings of green eighteen in the company of the mistress of his heart when she repays him with an equal return of affection.' Als Burns diese Zeilen niederschrieb, dachte er u. a. gewiss an das bekannte englische Liedchen: [1])

'Love, thou'rt the best of human joys,
Our chiefest happiness below!
All other pleasures are but toys,' etc.;

bei der Abfassung unserer Strophe [2]) scheinen ihm überdies einige Verse aus Rochester's *Letter from Artemisa in the Town, to Cloe in the Country* vorgeschwebt zu haben:

'Love, the most generous passion of the mind,
The softest refuge innocence can find . . .
The cordial drop heaven in our cup has thrown,
To make the nauseous draught of life go down . . .[3])
This only joy, for which poor we are made,' etc.

Schwächer, aber doch noch vernehmlich ist das Anklingen der zweiten Hälfte der Strophe an Air I in Bickerstaff's

---

[1]) In zahlreichen Sammlungen des 18. Jhs.; *The Hive*, I. 233 (1726, 3. Ed.); *Tea-Table Miscellany*, III, Nr. 19 u. s. w.

[2]) Hat diese hinwiederum nicht Childe Harold. II 81, 7—9 inspirirt?

[3]) Cf. Pope, Horace, Epist. I. 6, 126 f.

*Love in a Village*, II, 4 'In love should there meet a fond pair.' — Die 3. Zeile wird von Haliburton (S. 250) mit Young's *Night III.* 336 ('pace the round,' etc.) in Verbindung gebracht; vermutlich hat auch der bekannte Shenstone'sche Vers 'Whoe'er has travell'd life's *dull round*'[1]) eingewirkt. — Zu Z. 7—9 vgl. *The Deserted Village*, 13 f.:

'The *hawthorn* bush, with seats beneath the shade,
For talking age and *whisp'ring lovers made.*'[2])

Burns' 9. Zeile mag zugleich (vgl. *Notes and Queries*, 8th S. XI. 385) ein leises Echo von *Henry VI.*, II, I. 1, 254 f. enthalten:

'The milk-white rose,
With whose sweet smell the air shall be perfumed.'

Die Anregung zur X. Strophe kam dem Dichter wohl aus dem *Deserted Village*, v. 325 ff. und aus einer schon einmal (vgl. S. 48) angezogenen Stelle der *Sentimental Journey* (K. 39): 'I see innocence, my dear, in your face — and foul befal the man who ever lays a snare in its way!' Ob Burns bei den letzten Zeilen der Strophe nicht auch das erste Blatt von Hogarth's *The Rake's Progress* vor Augen gehabt hat? Hately Waddell weist in seiner Burnsausgabe auf die Ähnlichkeit mit *The King's Quhair*, Str. 134 ff. hin, einer Dichtung freilich, mit der Burns 1785/6 schwerlich schon bekannt gewesen ist.

Zu Str. XIII, Z. 7 'Compar'd with these, Italian trills are tame:' — Derartige abfällige Äusserungen über die italienische (Operetten)-Musik scheinen in der englischen wie in der schottischen Litteratur des 18. Jahrhunderts Mode gewesen zu sein. Von Engländern seien nur kurz

---

[1]) *Written at an Inn at Henley*, V, 1. Statt 'paced' hatte Burns ursprünglich 'traced' geschrieben.

[2]) Das Motiv ist schon der provenzalischen Litteratur bekannt: 'En un vergier *sotz folha d'albespi* tenc la dompna son amic costa si.' Der Schäfer erscheint unter dem Weissdorn sitzend bei Shakspere (3. Henry VI. II 5, 42), Milton (L'Allegro 68), u. a.

Pope[1]), Churchill[2]), Shenstone[3]) und Brown[4]) genannt. In Schottland gab wohl zuerst Ramsay der Abneigung gegen die italienische Musik Ausdruck; sein *Patie Birnie*[5]) 'curs'd strongly the light-headed fellows who run to Italy to learn soft musick,' während es in dem Gedichte *Health* (Abschn. 14, Z. 23 f.) schwächer hiess:

'The warbling notes of the small chirping throng
Delight him more than the Italian song.'

Auch Fergusson hat sich mehrfach in demselben Sinne geäussert; so in den Zeilen *To Sir John Fielding*:

'In vain, O Gay! thy muse explored the way
Of yore to banish the Italian lay[6]) . .
Eunuchs, not men, now bear aloft the palm,' etc.,

in der *Elegy on the Death of Scots Music*, IX, 3—4:

' . . sounds fresh sprung frae Italy,
A bastard breed,'

und in *The Daft Days*, VIII:

'Fiddlers! your pins in temper fix,
And roset weel your fiddlesticks
But banish vile Italian tricks
From out your quorum,' etc.,

welch letztere Zeilen ganz wohl, wie Grosart meint, die dritte Strophe von Skinner's berühmtem *Tullochgorum* angeregt haben mögen:

'What needs there be sae great a fraise,
Wi' dringing dull Italian lays?
I wadna gie our ain Strathspeys
For half a hunder score o' em,' etc.

Am nächsten aber berührt sich mit unsern Versen

---

[1]) *Imit. of Horace*, Epist. I 1, 105 'to have a box where *eunuchs* sing.' Auch Burns hat sich dieses, ganz stereotyp gewordenen Ausdrucks in der schottischen Dialektform einmal bedient; s. HH II. 132.

[2]) *The Rosciad*, v. 718 ff.

[3]) *Elegy VI*, v. 5 f.

[4]) *An Estimate of the Manners and Principles of the Times*, 3rd Ed. London 1757, p. 45 f. 'That divine Art [i. e. Music] . . is at length dwindled into a Woman's or an Eunuch's effeminate Trill,' etc.

[5]) S. Ramsay's Bemerkung zu seiner *Elegy on Patie Birnie*, v. 32.

[6]) Natürlich in *The Beggar's Opera*.

die folgende Stelle aus Hamilton's von Bangour *Ode IV. — On the New Year 1739:*

'[Could'st thou not, impious Greatness, give
The smallest alms, that want might live? . . .
One table's vain intemp'rate load . .
Had bless'd the cottage, peaceful shade,
And given its children health and bread:]
The rustic sire, and faithful spouse,
With each dear pledge of honest vows,
Had, at the sober-tasted meal,
Repeated oft the grateful tale;
Had hymn'd, in native language free,
The song of thanks to heaven and thee;
A music that the great ne'er hear,
Yet sweeter to the internal ear,
Than any soft, seducing note
E'er thrill'd from Farinelli's throat.'

Str. XIV, Z. 6 'avenging ire' ist ein Ausdruck Milton's; siehe *Paradise Lost*, VII. 184 ('vengeful ire' ib. I. 148, X. 1023).

Str. XV, Z. 4 nach Matth. 8.20 (Lukas 9.58) '. . the Son of man hath not where to lay his head,' einer Stelle, die auf Burns einen tiefen Eindruck gemacht zu haben scheint.[1]) — Z. 8 nach Rev. 19.17 'And I saw an angel standing in the sun' oder *Paradise Lost*, III. 621 ff.:

'he soon
Saw within ken a glorious Angel stand,
The same whom John saw also in the sun.'

Str. XVI, Z. 2 mahnt im Stil an Thomson; vgl. z. B. *Summer*, 1501 'The sage, the patriot, and the hero,' *etc.* oder *Castle of Indolence*, II. 220 'Commixed the chief, the patriot, and the swain.' — Z. 3 citirt — nicht ganz wörtlich — Pope, *Windsor Forest*, v. 111/2 '[the pheasant] springs, And mounts exulting on triumphant wings.' Der Vers muss sich Burns schon früh eingeprägt haben; vgl. S. 44 zu *Song: Composed in August*, I, 3. — Z. 5 'in uncreated rays' wie 'in uncreated light' bei Thomson, *Summer*, 176. — Zu Z. 7 vgl. *Paradise Lost*, VII. 258 f. '[they]

[1]) S. auch Molenaar a. a. O. 94.

hymning prais'd God and his works; Creator him they sung,' etc.

Str. XVII ist offenbar durch die bekannte Stelle der Bergpredigt über das Beten (Matth. 6. 5—6) inspirirt; möglich, dass der Dichter daneben an *Paradise Lost*, I. 17 f., IV. 736 ff. V. 145 ff. gedacht hat. — Das 'Book of Life' (Z. 9) stammt natürlich aus dem Neuen Testamente: s. Phil. 4.3, Rev. 3.5, 13.8 u. s. w.

Str. XVIII, Z. 5 nach Hiob 38.41; Psalm 147.9;[1]) Z. 6 nach Matth. 6.28, Lukas 12.27.

Str. XIX, Z. 1 wird von Robertson sehr passend zusammengestellt mit Thomson, *Summer*, 423 f.:

'A simple scene! Yet hence Britannia sees
Her solid grandeur rise.'

— Z. 3 ist unzweifelhaft eine Erinnerung an *Deserted Village*, 53 f. 'Princes and lords may flourish, or may fade: A breath can make them, as a breath has made.' — Z. 4 ist wörtliches[2]) Citat von *Essay on Man*, IV. 248. — Das archaistelnde 'And certes' (Z. 5) vermutlich nach *Castle of Indolence*, I 1, 5. Im übrigen gemahnt die Ausdrucksweise der Zeilen 5 und 6, wie schon Grosart bemerkt hat, an den folgenden Passus in Fergusson's Gedicht *Retirement*, den seinerseits gewiss eine berühmte Shakesperestelle (2 Henry IV. III, 1) an die Hand gegeben hat:

'For the calm comforts of an easy mind,
In yonder lowly cot delight to dwell,
And leave the statesman for the lab'ring hind,
The regal palace for the humble cell.'

An sich ist ja die Gegenüberstellung von 'palace' und

---

[1]) Young's Paraphrase kommt im Wortlaut unserer Stelle noch näher: '[Who] stills the clamour of the craving nest?'

[2]) In den ersten drei Ausgaben von Burns' Gedichten sowie in sämtlichen uns bekannten Handschriften erscheint statt 'noblest' die Schreibung 'noble.' Es muss dahingestellt bleiben, ob Burns — wie HH I. 364 vermuten — diese Veränderung mit dem Pope'schen Verse absichtlich vorgenommen hat, oder ob dieselbe auf einen lapsus memoriae zurückzuführen ist.

'cottage' gerade dem Jahrhundert Rousseaus besonders geläufig.[1]) — Z. 7 klingt leicht an Gray's *Ode for Music*, V, 1 f. an: 'What is grandeur, what is power? Heavier toil, superior pain.'

In Str. XX scheinen sich Reminiscenzen aus Fergusson und Thomson zu begegnen. Schon Fergusson hatte (in dem Gedichte *Fashion*) seine warnende Stimme gegen 'luxury,' als den schlimmsten Feind Albions, erhoben:[2])

'Tremble, O Albion! for the voice of Fate
Seems ready to decree thy after-fall.
By pride, by luxury, what fatal ills
Unheeded have approach'd thy mortal frame;
How many foreign weeds their heads have rear'd
In thy fair garden! Hasten ere their strength
And baneful vegetation taint the soil,
To root out rank disease, which soon must spread,
If no bless'd antidote will purge away
Fashion's proud minions from *our sea-girt isle*.'

Anderseits muss dem Dichter (bei Str. XX, Z. 2—9, wie auch bei XXI, 1, 9) jenes Gebet aus Thomson's *Summer* (v. 1602 ff.) vorgeschwebt haben, das er schon von seinem Schullesebuch her kannte (vgl. Haliburton 230):

'O Thou by whose almighty nod the scale
Of empire rises or alternate falls,
Send forth the saving virtues round the land[3])
In bright patrol, — white peace, and social love

[1]) Einen wichtigen Anteil an der Ausprägung des Gegensatzes von 'Palast' und 'Hütte' haben Schäferpoesie und Anakreontik gehabt; vgl. Strack, *Goethes Leipziger Liederbuch*, S. 53. — Dem 'Hüttenkult' des 18. Jhs. hat Burns seinen Haupttribut in dem Liede *The Lass o' Ballochmyle* (Str. V) entrichtet. Im allgemeinen ist ja der Preis der 'Hütte' bei unserm Dichter, dem Cotterssohn, mehr als das bloss äusserliche Mitmachen einer litterarischen Mode.

[2]) Vgl. Grosart, *Robert Fergusson*, 1898, p. 141, wo mir aber der Grad von Burns' Abhängigkeit sehr überschätzt zu sein scheint. — Weitere Proteste gegen 'luxury' aus dem 18. Jh. verzeichnen L. Stephen, *English Thought*, II. 199 und E. Dowden, *The French Revolution and English Literature*, 16 ff. Hier sei nochmals auf Goldsmith's *Deserted Village* hingewiesen.

[3]) Ein mattes Echo dieser Verse wird noch in dem Prologe für Woods (v. 35-6) vernehmbar (HH II. 145).

. . . . . sound temperance,
Healthful in heart and look; clear chastity. . .
Rough industry; activity untired,' etc.

Durchaus in Thomson's Sinne gedacht ist auch das begeisterte Lob des echten Patrioten in Str. XXI; vgl. *Summer*, 1615 ff.; *Liberty*, V. 123, 222. Und wiederum auf eine Thomsonstelle (*Autumn*, 900/1) hat Burns bei den Worten 'great unhappy Wallace' (XXI, 2)[1]) hingeblickt. — In den Zeilen 3—4 klingt die in der alten Dichtung vom William Wallace[2]) wiederholt erscheinende Wendung 'bravely conquer, or (as) bravely die' deutlich an. Das emphatische 'O never, never . .' (Z. 7) ergab wohl Beattie's *Minstrel*, I 29, 2 'O never, never turn away thine ear.' Die klassizistische[3]) Formel 'ornament and guard' (Z. 9), mit der das Gedicht sehr bezeichnend abschliesst, war Burns nahegebracht durch Stellen wie Thomson, *Winter*, 662; *The Task*, II. 335/6 war ihm wohl noch unbekannt:

'The most important and effectual *guard*,
Support, and *ornament*,' etc.[4])

## 1785 Address to the Deil

'O Thou! whatever title suit Thee!'

Mit 'Burns's Deil' beschäftigt sich ein kurzer Aufsatz von John Muir in den *Burnsiana*, III (1894). Der Verfasser kommt darin, wie begreiflich, auch auf das Verhältnis von Burns zu Milton zu sprechen; sein Urteil lautet dahin, dass 'although Burns, as we can see from a foot-note appended to the 19th verse[5]), had read Milton's "Paradise

[1]) Zur Geschichte dieses Verses vgl. HH I. 365 und die Korrespondenz zwischen Burns und Mrs. Dunlop, ed. Wallace 1898, p. 4, 6, 8.

[2]) Neubearbeitung von W. Hamilton (1722), p. 67, 84, 122.

[3]) Cf. Horaz, Od. I 1, 2; II 17, 4; Virgil, Än. V. 262; u. s. w.

[4]) Eine freie Übersetzung des Gedichtes unter dem Titel 'Der Sonnabend Abend in der Schottenhütte' gab Emilie Harms im ersten Bande ihrer "Caledonia" (Hamburg 1802).

[5]) Sowie aus dem Motto, das allerdings im ersten MS. noch fehlt. 'A few scenes from Paradise Lost' kannte Burns bereits aus seinem Schullesebuche (Haliburton 228). Die intensive Beschäftigung des

Lost" previous to the composition of his "Address," there is scarcely a trace of Miltonic influence in this and subsequent poems in which his sable majesty plays a part.' Mit der imposanten Gestalt des Milton'schen Satans hat Burns' 'Deil' in der That so wenig zu schaffen, dass man schon, um überhaupt eine innere Beziehung zwischen unserer Dichtung und dem *Paradise Lost* zu konstruiren, mit Henley-Henderson annehmen müsste, die 'Address' sei, 'in part[1]), *a good-natured burlesque* of the Miltonic ideal of Satan' (I. 335).[2]) Burns' 'Deil' ist in den wesentlichsten Zügen (ich citire wieder John Muir) 'the vulgar black Deil of Scottish superstition, modified to meet the exigencies of eighteenth-century Scots Calvinism;' — gegen diesen Teufel, diese Ausgeburt eines dumpfen Aberglaubens zieht Burns, der Anhänger der aufgeklärten 'New Lights,' mit den Waffen des Spottes, der Ironie zu Felde. Das grossartig Originelle des Gedichtes hat Angellier (I. 102—3) ebenso treffend wie beredt gekennzeichnet. —

---

Dichters mit Milton fällt in den Sommer 1787. Ihre Wirkung auf den Menschen überwog weitaus die auf den Dichter Burns. Vgl. S. 28; ChW II. 122 ff., HH IV. 268 und Carlyle's Burnssessay (Ed. 1854. p. 84).

[1]) Dieses 'in part' ginge auf Str. XV f. und XIX, 3; s. auch Molenaar a. a. O. 25.

[2]) Dass sich in so manchem Burns'schen Verse eine harmlose Parodie auf irgend eine Miltonstelle verbirgt, scheint mir unzweifelhaft. Die folgenden Beispiele habe ich gerade bei der Hand: 'The creature (i. e. Death) grain'd an eldritch laugh' (HH I. 198). vgl. PL II. 845 f. 'Death grinn'd horrible a ghastly smile;' 'He ended; and the kebars sheuk Aboon the chorus roar' (HHII. 5), vgl. PL X. 641 f. 'He ended; and the heavenly audience loud Sung Halleluiah,' etc.: 'To give obedience due' (II. 48), vgl. PL III. 190 f.; 'you blue warl' Where birkies march on burning marl' (II. 109), vgl. PL I. 295 f. 'uneasy steps Over the burning marle;' 'in the uncreated Void, Where seeds of future being fight' (II. 160), vgl. PL II. 150 'In the wide womb of uncreated night;' 'Your thought, if Love must harbour there' (IV. 44), vgl. PL I. 185 'There rest, if any rest can harbour there.' In *Brigs of Ayr*, 193 f. könnte PL IV. 990 ff. travestirt scheinen, eine Stelle, die Wordsworth einmal seltsamerweise mit dem Schlusse von Burns' *Death and Dr. Hornbook* verglichen hat (s. Crabb Robinson's *Diary*, I. 388).

Die Eingangsverse sind *Dunciad*, I. 19—20 nachgebildet:

'O thou! whatever title please thine ear,
Dean, Drapier, Bickerstaff, or Gulliver.'[1])

Sie klingen zugleich wie eine Travestie der Anfangsstrophe von Pope's *Universal Prayer:*

'Father of all! in every age,
In every clime adored,
By saint, by savage, and by sage,
Jehovah, Jove, or Lord!'

Der parodistischen Laune des Dichters verdanken gewiss auch Zeilen wie III, 1—2 und IV, 3 ihr Dasein;[2]) in IV, 1—2 ('ranging like a roarin lion, For prey,' etc.) ist die Anlehnung an 1. Peter 5. 8 auf den ersten Blick ersichtlich.

An mehreren Stellen — Str. IV, 4, VIII, 3—5, IX, X, 1—2 — berührt sich unser Gedicht mit Ramsay's *Gentle Shepherd* (II 2, 3; V 1), in dem ja auch bäurischer Aberglaube geschildert[3]) und drastisch verspottet wird; doch macht sich bei Burns weit stärker die Absicht geltend, beim Leser oder Hörer zugleich das Gefühl des Gruselns hervorzurufen.

---

[1]) Vgl. auch *Essay on Man*, IV. 1—2 'O Happiness! . . . Good, pleasure, ease, content! whate'er thy name.' Nachahmungen der Pope'schen Verse finden sich öfter; so bei William Whitehead ('To Mr. Garrick'): 'O thou . . . . Whatever name delight thine ear, Othello, Richard, Hamlet, Lear,' bei Young (Night III. 44): 'What title or what name endears thee most? Cynthia! Cyllene! Phoebe!' bei Peter Pindar (1786): 'O Boswell, Bozzy, Bruce, whate'er thy name;' u. s. w. Noch Byron redet (1813) Thomas Moore folgendermassen an: 'Oh you, who in all names can tickle the town, Anacreon, Tom Little, Tom Moore, or Tom Brown,' und auch die Zeile aus *English Bards and Scotch Reviewers* 'Oh! wonder-working Lewis! monk, or bard' ist zweifellos an diese Tradition angeknüpft.

[2]) Zu III, 1—2 vgl. z. B. Psalm 147. 5 (Version des Book of Common Prayer) oder Jerem. 10. 6; zu IV, 3: 2 Sam. 22. 11, Psalm 18. 10, 104. 3, Jes. 19. 1, Thomson's *Hymn*, 18-9.

[3]) Vgl. auch Thomson, *Winter*, 191 ff., Collins' *Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*, Beattie's *Minstrel*, I Str. 44 u. s. w.

'The stars shot down wi' sklentin light' (VII, 2) reproduzirt wohl Thomson, *Winter,* 127—8 'The stars . . . seem to shoot athwart the gloom.' 'Eden's bonie yard' (XV, 1) ist eine Reminiscenz aus Fergusson's *Caller Water,* I, 2 'the bonny yard of ancient Eden.' In der ursprünglichen Fassung der Zeile ist diese Beziehung zu Fergusson noch nicht vorhanden: 'Lang syne in Eden's *happy scene.*' Vgl. S. 58, Anm. 2.

Zur Schlussstrophe hat Carlyle an die folgende Stelle des *Tristram Shandy,* III, 11 erinnert: "*He* is the father of curses and lies,' said Dr. Slop, 'and is cursed and damned already.' 'I am sorry for it,' said my uncle Toby." Da Burns — was Carlyle zu Unrecht anzweifelt — mit Sterne wohl vertraut gewesen ist[1]), werden wir in dem gegebenen Citat unbedenklich die (wenigstens formale) Quelle unserer Strophe sehen dürfen; ebendaher ist übrigens noch eine zweite Burnsstelle geflossen, *On a Scotch Bard* (1786), IX, 5—6:

'He wad na wrang'd the vera Deil,
That's owre the sea.'

Der Kuriosität halber sei noch erwähnt, dass sich in Peter Pindar's *Subjects for Painters* (1789) eine *Ode to the Devil* findet, in der gelegentlich ein ganz ähnlich ironischer Ton wie bei Burns angeschlagen wird. Aus Wolcot's erster Strophe, die hier Platz finden mag, scheint hervorzugehen, dass dem Verfasser das Burns'sche Gedicht noch unbekannt war:

'Prince of the dark abodes! I ween
Your highness ne'er till now hath seen
Yourself in metre shine,
Ne'er heard a song with praise sincere,
Sweet warbled in your smutty ear,
Before this ode of mine.'

---

[1]) S. Burns' eigenes Zeugnis bei ChW I. 17 und eine Mitteilung David Sillar's eb. 69.

1785 **Scotch Drink**

'Let other poets raise a fracas'

Angeregt vielleicht, dies die herkömmliche Meinung, durch Fergusson's *Caller Water*: dort Preis der *aqua vitae*, hier Lob der *aqua fontis*; hier wie dort eine Ablehnung des von anderen Dichtern übermässig gefeierten Bacchus[1]). Ein schärferes Zusehen lehrt uns, dass wir es im Grunde mit einer traditionellen lyrischen Gattung zu thun haben, in deren Rahmen sich *Caller Water* wie *Scotch Drink* einfügen; einer Gattung, die wir fernerhin durch Gedichte wie Beaumont's *Praise of Sack*, Gay's (?) *Ballad on Ale*, T. Warton's *Panegyric on Ale* u. s. w. vertreten finden. [Mit der Gay zugeschriebenen Ballade ist Burns wahrscheinlich vertraut gewesen; wenigstens erinnern etliche Verse von *Scotch Drink* an Gay's vierte Strophe[2]), und scheint die vielberufene Zeile aus *The Author's Earnest Cry and Prayer* (eine Art Seitenstück zu *Scotch Drink*):

'Freedom and whisky gang thegither'

durch folgende Verse der *Ballad* inspirirt:

'O blest potation! still by thee,
And *thy companion Liberty*,
Do health and mirth prevail,' etc.]

Deutlicher tritt der Einfluss Fergusson's in einigen andern Punkten hervor. Wie unsere Strophen XIV und XV, beklagt schon Fergusson's *Drink Eclogue* die Beliebtheit, deren sich der Brandy bei so manchem zu erfreuen habe, während man nach dem heimischen Whisky kaum noch frage:

'For now our gentles' gabbs are grown sae nice,
At thee they toot, *an never speer my price*;'

---

[1]) Belanglos ist, dass beide Dichter gelegentlich von ihrer 'Muse' reden, und dass bei beiden auf die unangenehme Existenz von 'colic [grips]' hingedeutet wird.

[2]) 'Oh! whether thee I closely hug
In honest can, or nut-brown jug,
Or in the tankard hail,' etc.

Vgl. *Scotch Drink*, I, 6 und II, 2 f.

und schon bei Fergusson beschwert sich die 'landlady' über die Belästigung, der sie jetzt durch "*dolefu' gaugers or excise*" ausgesetzt sei. In Str. XIV, Z. 3—4 'monie daily weet their weason Wi' liquors nice' klingen Fergusson's *Caller Oysters*, XII, 3—4 nach: 'liquor clear . . To weet their wizen.' Endlich ist Str. XVIII, 5f. nur eine derbere Kopie der folgenden Verse aus desselben *Epistle to John S(cott?) of Berwick*:

'To gar auld-warld wordies clack
In hamespun rhyme;
*While ilk ane at his billy's back*
*Keeps guid Scots time*[1]).'

Auch Ramsay hat einiges beigesteuert: Str. V, 4ff. 'oil'd by thee, The wheels o' life gae down-hill, scrievin,' etc. geht klärlich zurück auf seine *Epistle to Robert Yarde, Esq.*, Abschn. 6, Z. 33ff. 'A chearfu' bottle . . . brawly oyls the wheels of life;' die 'dearthfu' wines' in XVI, 5 entstammen der *Last Speech of a wretched Miser*[2]); und unsere Schlussstrophe condensirt im wesentlichen Ramsay's Ode *The Poet's Wish*, eine Paraphrase von Horazens *Quid dedicatum poscit Apollinem vates*[3])*?*

Auf die Strophen V und VIII hat ein Passus des *Tristram Shandy* (Kap. 22) von fern eingewirkt. Die XIII. Strophe berührt sich mit einem Liedchen in Sheridan's *Duenna* (1775), II, 3:

'A bumper of good liquor
Will end a contest quicker
Than justice, judge, or vicar,' etc.[4]),

---

[1]) Vgl. Grosart, *Robert Fergusson*, 1898, p. 152. — Burns hat dasselbe drastische Bild übrigens auch einmal in einem Briefe an Ainslie (ChW III. 300): 'these lazy scoundrels of hours, who, d—n them, are ranked up before me, every one at his neighbour's backside,' etc.

[2]) Mit Unrecht wird das Adjektiv 'dearthful' in Murray's *Dictionary* als 'nonce-word' bezeichnet.

[3]) Auch unsere VI. Strophe steht ja im Grunde noch in der Tradition des Horazischen *O nata mecum.*

[4]) Ein anderes Lied aus der *Duenna* ('This bottle's the sun of our table, His beams are rosy wine,' etc.) hat anscheinend auf die erste Strophe von Burns' *Guidwife, Count the Lawin* (1790) Einfluss geübt;

sowie mit der Ballade *The little Barly-Corne*[1]), Z. 59f.:

'It will doe more than money can
all jarring suits to end.'

1786 **The Twa Dogs**

''Twas in that place o' Scotland's isle'

Das S. 93ff. besprochene Gedicht *The Cotter's Saturday Night* liess den Poeten (hinsichtlich der sehr tendenziös Licht und Schatten verteilenden Darstellung des Gegensatzes von reich und arm) als Schüler oder Fortsetzer Goldsmith's erkennen[2]). Das gleiche litterarische Verhältnis offenbart sich uns auch in den *Twa Dogs;* ja es tritt hier vielleicht noch deutlicher zu Tage. Haliburton hat (S. 235ff.) zwischen den beiden Dichtern eine hübsche Parallele gezogen, aus der ich ein paar Sätze heraushebe: 'Both were endowed by nature with unusual tenderness and sensitiveness of heart, and both had intimate sympathetic knowledge from their boyhood of

---

und in einem dritten Liede aus Sheridan's Singspiel ('Had I a heart for falsehood framed') hat Hately Waddell eine grosse Ähnlichkeit mit Burns' *Young Peggy*, Str. III wahrnehmen wollen.

[1]) XVII. Jh.; vgl. *Roxburghe Ballads*, II. 31. Aus derselben Ballade könnte zu Str. XII, 2 unsers Gedichts verglichen werden Z. 89 f. ''Twill make your gossips merry when they their liquour see,' etc.

[2]) Schon das Altertum hat ja zahllose Dichtungen zum Preise des Landlebens, seiner Einfachheit, seiner Reinheit, des wahrhaften Glückes das es gewähre, hervorgebracht, und die modernen Litteraturen haben es an Nachahmungen nicht fehlen lassen. Blickt man nur auf das früh-18. Jh. in Britannien, so bieten sich eine Fülle von Beispielen dar: Gay mit den *Rural Sports*, II; Thomson mit *Autumn*, 1235ff., *Alfred*, II 5, *Castle of Indolence*, II, LV; Ramsay mit *Gentle Shepherd*, I 2 (hier erscheint auch die Wendung 'poind their gear,' die Burns Z. 98 gebraucht), *Content*, 338ff. 366ff. 392ff.; u. s. w. Aber das alles kommt für uns hier deshalb nicht eigentlich in Betracht, weil die fraglichen Dichtungen nicht aus jenem kräftigen sozialen Empfinden hervorgewachsen sind, das für Goldsmith, den Rousseauschüler, und für Burns so bezeichnend ist; der eine Thomson höchstens scheint mit einigen leicht angeschlagenen Tönen den Rousseau, Goldsmith, Burns u. s. w. zu präludiren.

humble peasant life. Before the sunshine of Burns, Goldsmith flung a radiance as of moonlight on the huts of poor men. He, too . . . sang the simple pleasures of the lowly train. He had no liking for "the long pomp" and "the midnight masquerade;" his heart "distrusting asked if that was joy." "To me" he says —

"To me more dear, congenial to my heart
One native charm, than all the gloss of art."

Burns was of the same express opinion —

"There's sic parade, sic pomp an' art,
The joy can scarcely reach the heart"
*The Twa Dogs* (v. 213 f.).'[1])

Schärfer als Goldsmith prägt Burns den Gedanken aus, dass der Reiche doch der innerlich Unbefriedigte, der Arme dagegen der wahrhaft Glückliche sei — jenen uralten Gedanken, den wir etwa in den Sprüchen Salomos in die Worte gekleidet finden: 'Mancher ist arm bei grossem Gut; und mancher ist reich bei seiner Armut.' Den 'Grossen' ruft unser Dichter zu — (Verse, deren Formgebung an Thomson mahnt) —:

'O would they stay aback frae courts,
An' please themsels wi' countra sports,
It wad for ev'ry ane be better,
The laird, the tenant, an' the cotter!'[2])

Aber vor allem: jene besondere Form eines, auf dem Boden fast patriarchalisch zu nennender Verhältnisse erblühenden Glückes geselliger Art, die uns Burns in den Farben der Idylle malt, ist sie dem Dichter nicht im wesentlichen durch Goldsmith vermittelt? —

Schon Hately Waddell hatte (*The Life and Works of*

---

[1]) Noch 1795 hat Burns dieser Empfindung in dem Liede *Mark Yonder Pomp* (leider nicht ohne 'pomp an' art') Ausdruck geliehen. — Übrigens hätte Haliburton auch auf die Parallele zwischen *Deserted Village*, 323—4 und unserer Zeile 187 ('Sure great folk's life's a life o' pleasure?') hinweisen können.

[2]) Die Frage des Bodenbesitzes, die ja bei Goldsmith eine hervorragende Rolle spielt, lässt Burns fast ganz unberücksichtigt; nur ganz leise wird in den Zeilen 141 ff. eine Note in dieser Richtung angeschlagen.

*Robert Burns*, S. 284) zwischen unserm Gedicht[1]) und einer anonymen Ballade *The Poor Thresher*[2]) starke Übereinstimmungen entdeckt; ja er hatte dieselben für so auffällig erachtet, dass er jenes (aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts stammende!) Lied daraufhin ohne weiteres Burns zuschrieb. Einige Strophen aus dem *Poor Thresher* mögen hier Platz finden:

*[Nobleman]* "Thou hast many children I very well know,
Thy Labour is hard, and thy wages is low,
And yet thou art chearful; I pray tell me true,
How you do maintain them so well as you do?"

*[Thresher]* 'I carefully carry home all that I earn,
Now daily experience by this I do learn;
That though it is possible we may live poor,
We still keep a ravenous Woolf from the door.

I reap and I mow, and I harrow and sow,
Sometimes I to hedging and ditching do go;
No work comes amiss, for I thresh and I plow;
Thus I eat my Bread by the sweat of my brow. . .

And when I come home from my labour at night
To my wife and [my] children, in whom I delight,
To hear them come round me with tattling [prattling] noise,
Now these are the Riches that Poor Men enjoys.

Tho' I am as weary as weary may be,
The youngest I commonly dance on my knee;
I find that Content is an absolute feast,
I never repin'd at my Charge in the least.'

Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass diese — Burns wohlbekannte — Ballade auf unser Gedicht eingewirkt hat. Die Rolle des 'Nobleman' — darf man sagen — hat in den *Twa Dogs* 'Cæsar' übernommen; auch er thut die erstaunte Frage, wie es denn überhaupt möglich

---

[1]) Sowie auch *The Cotter's Saturday Night*; dagegen hat er das Burns'sche Lied *My Father Was a Farmer* nicht herangezogen, obgleich es an einigen Stellen (V, 2, 3; VII, 1, 3) nicht minder starke Anklänge an *The Poor Thresher* zeigt.

[2]) Johnson's *Scots Musical Museum*, 1792, Nr. 372; von Burns mitgeteilt. Vgl. *Roxburghe Ballads*, VII. 328.

sei, dass der Arme sein Dasein fristen könne.[1]) Des 'Thresher's' Antwort deckt sich nicht nur in den wesentlichsten Zügen, sondern auch in einigen Einzelheiten mit der 'Luath's.' Wohl muss sich der Arme gehörig abplacken[2]), um die Seinen[3]) erhalten zu können (als Beispiel besonders mühevoller Arbeit erscheint beidemale das 'ditching'); dennoch ist er mit seinem Lose zufrieden, denn er findet nach des Tages Last und Hitze im häuslichen Kreise willkommene Erquickung.[4])

Noch aus einer andern Ballade des 17. Jahrhunderts mag ein Reflex in unser Gedicht hineinspielen. In R. C[rimsall]'s *Discourse between the Serving-man and the Husband-man* (cf. *Roxburghe Ballads*, I. 299) streiten sich Bedienter und Bauer über die Vorzüge ihres Standes; jener wird schliesslich von diesem überzeugt und schlägt sich auf seine Seite, ganz wie sich 'Cæsar' zuletzt (v. 201 ff.) zu 'Luath's' Meinung bekennen muss. —

Die Form des Gedichtes, die, wie hier gleich bemerkt sei, in den *Brigs of Ayr* ganz ähnlich wiederkehrt — (in einem Rahmen erzählenden oder schildernden Charakters ein Gespräch zwischen zwei Tieren [resp. Gegenständen, Geistern], die nach Art der Fabel mit menschlichem Fühlen und Denken begabt sind) — ist unmittelbar an die von Dichtungen wie Ramsay's *Twa Books*[5]) und *Three Bonnets*, Fergusson's *Planestanes and*

---

[1]) ' . . surely poor-folk maun be wretches' meint Cæsar v. 102. Ganz ähnlich heisst es in Ch. Dibdin's Liede *Away with the Fables* (1781): 'And the man must be certainly wretched that's poor.'

[2]) Das farblose 'hard . . Labour' der Ballade hat Burns durch Übertragung in den Dialekt ('sair wark,' v. 193) aufzufrischen gesucht.

[3]) Aus der trockenen Balladenwendung 'many children' macht Burns die prächtige Zeile 'A smytrie o' wee duddie weans' (v. 76).

[4]) Das ihm so wohlthuende Geplapper seiner Kleinen wird hier wie dort ausdrücklich hervorgehoben; das 'tattling noise' der Ballade ruft uns zugleich eine Stelle aus *The Cotter's Saturday Night* (III, 4) in die Erinnerung.

[5]) Nach dem Französischen des Mr. de la Motte (*Fables Nouvelles*, Livre IV, Fable IX; Haag 1720, p. 237).

*Causey, The Ghaists*[1]), *A Drink Eclogue* angelehnt. Die Behauptung des *Centenary Burns* (I. 319), die *Twa Dogs* seien speciell nach dem erstgenannten Fergusson'schen Gedichte 'closely modelled' geht entschieden zu weit; eine nähere Berührung zeigen die beiden 'Tales' doch nur am Schlusse: bei Fergusson ist es (ähnlich wie in Cervantes' berühmtem Gespräche der Hunde Scipio und Berganza[2]) der Sonnenaufgang, der Bürgersteig und Strassendamm nötigt, ihre Unterhaltung abzubrechen.[3])

Ich gehe auf ein paar Einzelheiten ein.

Die Schilderung der beiden Hunde ist von geradezu verblüffender Kraft und Wahrheit; man merkt es dem saftigen Realismus dieser Tierbilder unmittelbar an, dass hier alles aus eigener, lebendigster Anschauung geflossen ist. Vermutlich nur durch Zufall klingen die Zeilen 33 ff. an ein paar Swift'sche Verse an *(On Rover, a Lady's Spaniel)*:

'And the spreading even back
Soft, and sleek, and glossy black;
And the tail that gently twines,' etc.

Bei dem 'burlesque panegyric of the first dog' —

---

[1]) Eine Zeile aus diesem Gedicht ('I find, my friend, that ye but little ken,' etc.) taucht in den *Twa Dogs* (v. 149), wie auch in den *Brigs of Ayr* (v. 111) auf. Überhaupt: für die Verse 149 ff., in denen 'Cæsar' den unerfahrenen, naiven 'Luath' aufklärt, hat sich Burns zweifellos die Anregung aus den 'Ghaists' geholt.

[2]) Cervantes' Novelle ist von verschiedenen Seiten (zuletzt wohl *Notes and Queries*, 9th S. IV. 144) als mutmassliche Quelle unserer *Tale* angesprochen worden; schwerlich mit Recht. Immerhin sei erwähnt, dass eine Übersetzung jener Novelle im Jahre 1767 in London erschienen war ("A Dialogue between Scipio and Berganza, two Dogs, belonging to the City of Toledo, giving an Account of their Lives and Adventures, with their Reflections on the Lives, Humours, and Employments of the Masters they lived with . . . . now first translated from the Spanish original").

[3]) Überdies könnte es fraglich erscheinen, ob in dem Schlussabschnitte der *Twa Dogs* nicht vielmehr eine Variation oder besser Parodie jenes alten Pastoralmotivs vorliege, das beispielsweise Milton im *Lycidas*, 190 ff., Dryden in *Hind and Panther*, Gay in *The Shepherd's Week, Wednesday* verwendet hatten.

'His locked, letter'd, braw brass collar
Shew'd him the gentleman an' scholar' –

fühlte sich William Hazlitt (*Lectures on the English Poets*) erinnert an 'Launce's account of his dog Crab, where he is said, as an instance of his being in the way of promotion, to have got among "three or four *gentleman-like dogs* under the Duke's table" [*Two Gentlemen of Verona*, IV 4]. —

Die Verse 115 ff. scheinen durch *The Deserted Village*, 221 ff. inspirirt zu sein; die Beschreibung bäuerlicher Lustbarkeiten v. 123 ff. ist offenbar durch die ähnlichen Schilderungen bei Milton (*L'Allegro*, 91 ff.), Thomson (*Autumn*, 1217 ff.; *Winter*, 621 ff.) und Goldsmith (*Des. Village*, 15 ff.) angeregt. Insbesondere bei den Zeilen 131 ff. dürfte folgender Passus aus Ramsay's *Gentle Shepherd*, III 2 vorgeschwebt haben:

'While the young brood sport on the green,
The auld anes think it best,
With the brown cow to clear their een,
Snuff, crack, and tak their rest.'

Für die Schilderung des Laird und der Lady (v. 151 ff.; 215 ff.) hat Burns, wie mich dünkt, einige Züge aus zwei Skizzen von S[oame] J[enyns] entlehnt, die der Tendenz nach den fraglichen Partieen unseres Gedichtes sehr nahe verwandt sind: *The modern fine Gentleman* und *The modern fine Lady* (Dodsley's *Collection*, III. 167 ff.). Allerdings sind derartige Schilderungen überhaupt nicht selten.[1]) — Fergusson's 'ethical moralising' in dem Gedichte *On seeing a Butterfly in the Street* möchte ich nicht mit Burns' Betrachtungen in Parallele setzen, wie es Grosart

[1]) Vgl. z. B. *The Speech of a Fife Laird, newly come from the Grave* (Watson's *Choice Coll.*, I. 29); oder die Ballade *The Map of Mock-begger Hall* (*Roxburghe Ballads*, II. 132). — Auf Brown's schon früher einmal erwähnte Tendenzschrift *An Estimate of the Manners and Principles of the Times* ist auch hier wieder hinzuweisen. Ganz wie unser Gedicht verurteilt sie (S. 34 ff.) den *grand tour* der reichen jungen Leute und verdammt sie die Gourmandise und die faden Conversationen der Vornehmen.

(*Rob. Fergusson*, 1898, S. 143) gethan hat.[1]) Dagegen scheint die folgende Stelle aus Fergusson's *Hame Content* für unsre *Twa Dogs* — speciell v. 53 ff.; 155 ff. — einige Anregungen geboten zu haben:

'Some daft chiel reads, and taks advice;
The chaise is yokit in a trice;
Awa drives he like huntit de'il,
And scarce tholes time to cool his wheel,
Till he's lord kens how far awa,
At Italy, or Well o' Spa',
Or to Montpelier's safter air,' etc.;

nur freilich dass hier ganz jene ätzende Schärfe der Satire fehlt, die den Burns'schen Versen ihr Gepräge giebt. — Wohl durch Goldsmith's *Traveller*, v. 152 wurde Burns auf seine Zeilen 164, 168 geführt.

'The bum-clock humm'd wi' lazy drone' heisst es Z. 233. Es ist merkwürdig, dass fast alle englischen Abendschilderungen im 18. Jahrhundert diesen Zug aufweisen, den schon J. Aikin in seinem *Essay on the Application of Natural History to Poetry* als besonders eklatantes Beispiel für die 'propensity to imitation,' die in der naturbeschreibenden Dichtung herrsche, hingestellt hat. Der Stammbaum des fraglichen Motivs geht auf Milton (*Lycidas*, 28), und weiterhin bis auf Shakspere zurück (*Macbeth*, III 2):

' ere to black Hecate's summons
The shard-borne *beetle, with his drowsy hums*,
Hath rung night's yawning peal,' etc.

Typisch genug in diesem Rahmen ist ja auch das Motiv der Zeile 234 'The *kye* stood *rowtin* i' the loan.' Wohl die bekanntesten Beispiele sind Gray, *Elegy*, I, 2 und *Deserted Village*, 118. Indes ist die Burns'sche Zeile nicht sowohl an diese Stellen, als vielmehr an Ramsay's *Richy and Sandy*, 72 angelehnt:

'and . . *kye stand rowting in the loans*.' —

Die Sprache unseres Gedichtes verdient, wenn wir von einigen an Thomson gemahnenden klassizistischen

---

[1]) Die betreffende Fergussonstelle ist, wie auch jene Skizzen von Jenyns, durch Pope's *Moral Essays*, III. 385—402 beeinflusst.

Velleitäten in den Versen 123—8 absehen, besondere Auszeichnung. Der kernige, an glücklichen Treffern reiche Ausdruck hat nur weniges Fremde aufgenommen. Das eine oder andere wurde gelegentlich schon berührt; weiteres sei nachstehend rasch zusammengetragen: — Z. 16 ist ein Nachhall von *The Humble Beggar*, Str. III, Z. 2 'The feint a bit of pride had he' (Herd's *Scots Songs*, 1776, II. 29); in Z. 24 ('A rhyming, *ranting, raving* billie') klingt das Volkslied vom *Ranting Roving Lad* leicht an (*Scots Songs*, II. 179); Z. 70 stammt wörtlich aus Shenstone's Gedicht *The Price of an Equipage*, v. 21; Z. 129 ff. verarbeiten Reminiscenzen aus Burns' eigenem *Scotch Drink*, Str. IX; Z. 148 endlich kopirt, wie Grosart gezeigt hat, die folgende Stelle aus Fergusson's *Election* (XIV, 3—4): 'For tow-months twa *their saul* is lent, *For the town's gude indentit.*'

## Epistle to James Smith 1786

'Dear Smith, the slee'st, pawkie thief'

Leicht erkennbare Fäden spinnen sich von unserm Gedichte zu den älteren Burns'schen Episteln hinüber; aber das Gewebe zeigt an verschiedenen Stellen auch einen starken Einschlag von fremder Seite her.

Die Strophen XII ff. sind gewiss durch Shenstone's 11. Elegie angeregt.[1]) Shenstone ergeht sich da in schwermutsvoller Klage darüber, wie des Lebens 'pleasing novelty' so bald verrauscht sei:

'Ah me, my friend! it will not, will not last!
This *fairy scene*, that cheats our *youthful* eyes!
The charm dissolves; th' aereal music's past;
The banquet ceases, and the vision flies . . .

O youth! enchanting stage, profusely bless'd! . .

Adieu soft raptures! transports void of care!
Parent of raptures, dear deceit, adieu! . .

[1]) Der Umstand, dass Burns in dem Briefe an Richard Brown vom 24. II '88 (ChW II. 305) eine Paraphrase unserer Stelle mit einem Citat aus jener Elegie einleitet, lässt darüber kaum einen Zweifel bestehen.

O life! how soon of ev'ry bliss forlorn!
We start false joys, and urge the devious race,' etc.

Auch für Burns ist die Jugend ein Zauberland; während aber Shenstone diesem schon Valet gesagt hat, um sich ganz der Melancholie hinzugeben, will unser Dichter weiter geniessen, will er seinen Zauberstab *Pleasure* noch nicht aus den Händen lassen; der schöne Trug soll für eine Weile noch fortdauern. Ein horazischer Ton klingt von weitem in unsere Verse hinein.

Die Strophen XXI—XXIV kleiden den uns bereits aus *Scotch Drink*, XXI bekannten Gedankeninhalt[1]) in eine wesentlich Sterne'scher Manier nachgebildete Form. Ich erinnere an das Sternecitat, das ich S. 69 gegeben habe und füge ein zweites aus der *Sentimental Journey* (K. 41) bei: 'Gracious heaven! cried I, kneeling down upon the last step but one in my ascent — grant me but health, thou great Bestower of it, and give me but this fair goddess [i. e. Liberty] as my companion — and shower down thy mitres, if it seems good unto thy divine providence, upon those heads which are aching for them.' Und gemahnt es nicht weiterhin ganz besonders an Sterne, wenn Burns (Str. XIX; XXVI ff.) seinen Gegensatz gegen die 'wise,' die 'grave' — sie, die keiner Thorheit, aber auch keiner wärmeren Empfindung fähig sind — aufs entschiedenste betont? Bekennt sich unser Dichter nicht im Grunde zu derselben Willkürlichkeit eines rein impulsiven Handelns, derselben Unbesonnenheit und derselben *gaieté de cœur* wie der Schöpfer des *Tristram Shandy?*[2]) Nur dass bei Burns das alles mit sprühendem Temperament vorgetragen wird und dass es mit prächtigem Humor, mit grandioser Satire[3]) gewürzt erscheint. —

---

[1]) Vgl. dazu S. 113.

[2]) S. namentlich *Tristram Shandy*, Kap. VIII und XI. — Des Ausdrucks 'gaieté de cœur', der ihm zweifellos durch Sterne vermittelt war, bedient sich Burns in seinem Common-place Book einmal; s. ChW I. 142.

[3]) Verwerten die Strophen 27 und 28 vielleicht Anregungen von Charles Churchill's *Night*, v. 21 ff.? Auch der Vergleich in Str. 26, 5 f.

Zur Diktion des Gedichtes sei bemerkt, dass Str. VII, 2 einen Ausdruck Fergusson's verwertet ('in guid, black prent': *Answer to Mr. J. S.'s Epistle*, I, 3), dass XI, 2 wie auch XXV, 5 an Ramsay'sche Verse anklingen [1]) und dass XVII, 3 ('They drink the sweet and eat the fat') mit biblischem Gute (Nehem. 8. 10) wirtschaftet.

## The Vision 1786

'The sun had clos'd the winter day'

Bange Zweifel über die Echtheit und den Umfang seines poetischen Talentes hatten in Burns' *Epistle to James Smith* Ausdruck gefunden; und auch die Befürchtung, dass jemand aus so niederm Stande auf Anerkennung und Ruhm nicht zu hoffen habe, war dort aufgetaucht. Damals hatte sich Burns von seinen Zweifeln nicht frei machen können; nun aber brach die Sonne siegreich durch das Gewölk, die Befürchtungen wichen einer zuversichtlich-freudigen Hoffnungsstimmung und es ward ihm der Glaube an sich und seine Mission. [2]) In der *Vision* hat Burns diesen seelischen Prozess poetisch gestaltet: dem Zweifelnden erscheint seine Muse und bringt ihm Gewissheit, ihn feierlich zum Dichter weihend.

Visionen der Muse sind ja nun seit Hesiod's Tagen ständiges Dichtungsmotiv gewesen. Von den Behandlungen, die das Thema in England erfahren hat, verdienen indes zwei dem 17. Jahrhundert angehörende in unserm Zusammenhange eine nähere Beleuchtung. Es sind dies Abraham Cowley's Gedicht *The Complaint* und ein Poem des heut nahezu vergessenen Moralphilosophen William

---

könnte unserm Dichter durch Churchill nahegelegt worden sein: '[Fellows] Whose lives are like a stagnant pool, Muddy and placid, dull and cool,' etc. (*The Poetry Professors*, 75 f.).

[1]) 'Hale and weel and living' (*Address to his Friends in Ireland*, etc.; vgl. auch ChW III. 81); 'sworn fae to hatefu' spleen, And a' that's sour' (*Epistle to Mr. Gay*, VII, 5 f.).

[2]) Cf. Craigie 80.

Wollaston. Auf den letzteren hat ein Artikel des *Gentleman's Magazine* (Okt. 1852, p. 346 f.) aufmerksam gemacht: '[Burns] was certainly indebted for the idea of *[The Vision]* to a copy of verses written by "the melancholy and pensive Wollaston," so far back as 1681,' etc. Leider teilt der Verfasser des fraglichen Aufsatzes von dem sehr schwer zugänglichen Gedichte nur ein paar Stellen mit; doch hat er sicherlich alles, was ihm beweiskräftig schien, gegeben. Nach dem Gebotenen zu urteilen, berührt sich das Gedicht insofern etwas enger mit unserer *Vision*, als darin geschildert wird, wie sich Wollaston von der Dichtkunst[1]) abwenden will, und wie auch zu ihm, während er, trüben Gedanken nachhängend, in seinem 'small apartment' sitzt, die Muse kommt,[2]) um ihn zu bestimmen, ihr, die sich so viel um ihn bemüht, und der Dichtung treu zu bleiben.[3]) Ob Burns hieraus für sein Gedicht einige Anregungen gewonnen habe, lasse ich dahingestellt; jedenfalls trägt seine Symbolik einen viel innerlicheren Charakter.

Cowley's *Complaint* verdankt Burns, wie mir scheint, die Idee, auf dem Gewand der Muse eine Fülle von Bildern zu zeigen. Er hat diesen Gedanken freilich ganz selbständig ausgeführt;[4]) Cowley gab nur eine kurze Andeutung:

---

[1]) Eigentlich 'from [his] *apprenticeship in poetry.*'

[2]) Auch hier mit der gelegentlichen Bezeichnung 'the fair.'

[3]) Auf den ersten Blick könnte es vielleicht überraschen, dass Wollaston's Muse 'bare-kneed like Coila' (Craigie 81) erscheint; bei näherm Zusehen aber erweist sich dies Zusammentreffen als durchaus irrelevant. Der fragliche Detailzug — der sich auch sonst belegen lässt, wie z. B. aus Pope's Lockenraub, III. 57 — ist W. wie Burns zweifellos durch bildliche Darstellungen nahegebracht worden. — Ebensowenig geht es an, Wollaston's Schlussworte 'and with the light (scil. dem Tageslicht, das in die Augen des Erwachenden fällt) the phantom fled' mit dem Burns'schen Schlusse, der ja etwas ganz Anderes besagt, in Parallele zu setzen.

[4]) Vielleicht ward ihm hierzu ein Impuls durch die homerische Beschreibung des Schildes des Achilles (Ilias XVIII).

'In a deep vision's intellectual scene . . .
The melancholy Cowley lay:
And lo! a Muse appear'd to's closed sight . .
A wondrous hieroglyphic robe she wore,
*In which* all colours and *all figures were*,
*That Nature or that Fancy can create*,
That Art can never imitate;
And with loose pride it wanton'd in the air,' etc.

Die Vorhaltungen, die bei Cowley die Muse dem Dichter macht, haben in Burns' Selbstvorwürfen (Duan I, Str. IV-V) eine Art Entsprechung:

'Thou prodigal! who didst so loosely waste
Of all thy youthful years the good estate;
Art thou return'd here, to repent too late . .
Now the rich harvest-time of life is past,' etc. —

Burns selbst hat in dem Briefe an Mrs. Dunlop vom 7. März 1788 (ChW II. 318) erklärt, er habe 'the idea of Coila' Alexander Ross entlehnt, der sich am Eingang seiner *Fortunate Shepherdess* an seine Muse *Scota* wendet. Dies Eingeständnis des Dichters ist — ich pflichte John Longmuir[1]) bei — "honourable to his candour, as no one would have ever suspected the likeness; for the 'Vision' is one of the highest flights of his imagination, and exhibits his great descriptive powers and elevated conception of his aërial visitant, whereas Ross, as if playfully drawing a comparison from his own profession, represents his muse as humbly superintending a writing-class, in which 'Some were writing fair, and, like mysel', some foul.'" Das Bemerkenswerte ist, dass beide Dichter nicht die Muse schlechthin, sondern ihre Muse, die ländliche Muse ihrer Heimat, auftreten lassen, der sie denn auch einen entsprechenden Namen (Scota : Coila) verleihen. —

Die Genienmaschinerie, von der die Muse dem Dichter im zweiten Duan Kunde giebt, ist der Sylphenmaschinerie in Pope's Lockenraub nachgebildet; einige wörtliche Berührungen lassen darüber keinen Zweifel:

(I. 41) 'Know then, unnumber'd spirits round thee fly,

---

[1]) Ausgabe der *Helenore*, Edinburg 1866, S. 55.

The light militia of the lower sky:
These, though unseen, are ever on the wing . . .
(105) *Of these am I*, who thy protection *claim*,
A watchful sprite, and *Ariel is my name* . . .
(II. 74) Fays, fairies, genii, elves, and demons, hear!
Ye know the spheres and *various* tasks *assign'd*
By laws eternal to the *aërial kind.*
*Some* in the fields of purest ether play . .
*Some* guide the course of wanderings orbs on high . .
*Some* less refined . .
Pursue the stars that shoot athwart the night . .
Or brew fierce tempests on the wintry main,
Or o'er the glebe distil the kindly rain.
Others on earth o'er human *race* preside,
*Watch all their ways*, and all their actions *guide* . .
Our *humbler* province is to tend the fair,' etc.

Ein wichtiger Einschlag kommt von seiten Thomson's hinzu, wie schon Robertson bemerkt hat:[1]) die Schilderung einiger der Obliegenheiten der 'light aerial band' (Duan II, Str. IV ff.) ist ersichtlich durch *Summer*, 529 ff. (vielleicht auch durch *Alfred*, I, 5[2]) inspirirt.

Thomson'scher Einfluss macht sich auch in der Sprache unseres Gedichtes stark geltend; besonders weisen die zahlreichen Adjektiv- und Partizipkomposita unverkennbar auf den Verfasser der *Seasons* hin.[3]) Es ist nicht ohne Bedeutung, dass 'azure,' ein Lieblingsbeiwort Thomson's, das Burns sonst überaus selten verwendet, in unserer *Vision* (XVI, 1) erscheint. — Weitere Thomsondetails kommen unten zur Sprache.

---

[1]) Ausgabe der *Seasons*, Oxford 1891, p. 286.

[2]) Ed. 1757, III. 223.

[3]) 'Musing-deep' (II, I, 1) nach 'deep-musing' (*Winter*, 437), 'the deep-green-mantled earth' (XV, 1) nach 'the deep-green earth' (*Spring*, 222), 'manners-painting' (XIX, 1) nach *Summer*, 1577. Zu der Verbkomposition 'wild-send' (*The Vision*, II, XVIII, 2) vergleiche man Thomson's 'wide-hover' (*Autumn*, 173), 'wide-waves' (*Liberty*, IV.) oder 'full-speaks' (*C. of Ind.*, II, XXXI, 8). Der ganzen Zeile XVIII, 2 sind Töne aus *Summer*, 79 f. zu gute gekommen.

## Einzelnes.

### Duan I.

Str. I, Z. 1 entlehnt Burns seinem Liede *My Nanie, O*, I, 3 'The wintry sun the day has clos'd' (*Var.* The sun the wintry day has clos'd'). Die Zeilen 3 f. mögen eine Anregung von Thomson's *Winter*, 257 ff. verwerten: 'The hare, Though timorous of heart . . . the garden seeks, Urged on by fearless want.'

In Str. IV, 2—3 tönt ein leises Echo von *Man was Made to Mourn* (IV, 1—3) nach. Die Zeilen 5—6 derselben Strophe stellt Haliburton (S. 251) mit *Night-Thoughts*, II. 456 ff. zusammen:

> 'Thoughts disentangle passing o'er the lip;
> Clean runs the thread; if not, 't is thrown away,
> Or kept to tie up nonsense for a song.'

Str. XI, 1 'Down flow'd her robe, a *tartan* sheen:' Ähnlich heisst es in Ramsay's politischer Satire *The Vision* von der Erscheinung des Genius Schottlands (V, 7 f.) 'A various rain-bow colourt plaid Owre his left Spaul he threw,' etc.[1]) — Z. 3 erinnert leicht an einen Vers des im 18. Jh. sehr beliebten D'Urfey'schen, von Ramsay überarbeiteten Liedes *What's that to you?* ("My Jeany and I have toil'd"):

> 'Her stockings were of Kersy green,
> As tight as ony silk:
> *O sick a leg* was never seen,' etc.;

möglicherweise spielt Burns in humoristischer Absicht auf diese Stelle an.

Zu Str. XII, 1 'Her mantle large, of *greenish* hue' braucht Thomson's Vision der Freiheit mit ihrem 'sea-green robe' (*Liberty, I*) nicht notwendig herangezogen zu

---

[1]) Auch Thomson hatte in einem Gedichte, das Burns indes nicht kennen konnte (*On Beauty*), die Göttin der Schönheit mit einer 'bright *Tartana*' angethan gezeigt. — Im übrigen giebt sich gerade in der Beschreibung der Muse Burns' Eigenart aufs deutlichste kund; darüber einige gute Bemerkungen bei Angellier I. 121.

werden;[1]) der fragliche Zug ist bei Burns genügend motivirt, sofern es wesentlich Landschaftsbilder sind, die der Mantel der Muse zeigt.

Str. XX, 1 ff. mahnt an Thomson, *Summer*, 517, 52:

'Yonder grove of wildest largest growth . . .
These are the haunts of meditation,' etc.

Eine gelinde Thomson'sche Färbung fällt auch in Str. XXII, 2 auf: vgl. *Autumn*, 932 '(on thee . . .) Thy fond-imploring country turns her eye.'[2])

## Duan II.

Str. III, 4 scheint im Hinblick auf die Pseudophilosophie des *Essay on Man* gesprochen zu sein; s. I. 291; III. 294 f. Auch auf Pope's *Windsor Forest*, v. 14 sei hingewiesen. — Z. 6 wohl nach Gray's *Ode on a distant Prospect of Eton College*, IV, 2 '*Their* murmuring *labours ply.*'

Str. IV führt uns ganz in Thomson'sche Atmosphäre; vgl. S. 126. Speziell zu den Zeilen 3—4 möchte ich noch an *Castle of Indolence*, I, XXXII, 8f. erinnern: 'the patriot's noble rage, Dashing corruption down through every worthless age.'

Str. X, 3 ff. nimmt Gedanken aus *The Cotter's Saturday Night*, III und *The Twa Dogs*, 111 ff. auf, zum Teil ohne wesentliche Variation des Ausdrucks.

Die Idee von Str. XI hat Beattie's *Minstrel* eingegeben, der ja die Absicht verfolgt, 'to trace the progress of a poetical genius, born in a rude age, from the first dawning of fancy and reason,' etc. (Vorrede zum *Minstrel*). Und wenn Burns' Muse erklärt (Str. XIII), dass sie voll inniger Anteilnahme auf des Dichters 'little early ways' geschaut habe, so heisst es ganz analog im *Minstrel* (II, LVIII):

[1]) Molenaar a. a. O. 9. Mit einem 'sea-green mantle' erscheint übrigens auch 'old father Thames' in Pope's *Windsor Forest*, v. 350.

[2]) Stärkere Spuren hat diese Zeile hinterlassen in Burns' *Verses Intended to be Written below a Noble Earl's Picture*, IV, 3-4. Ein Vergleich in der 3. Strophe dieses Gedichts ist, nebenbei bemerkt, ebenfalls von Thomson (*Winter*, 531) inspirirt.

'But she, who set on fire his infant heart,
And all his dreams, and all his wanderings shar'd
And bless'd, the Muse,' etc.[1])

— Die Zeilen 3 und 4 operiren mit Ausdrücken Shenstone's und Gray's: 'These *rudely carol* most incondite lay' (*The School-Mistress*, XXXII, 2); 'With *uncouth rhymes* and shapeless sculpture deck'd' (*Elegy*, XX, 3). — Dass die schlichten Lieder der Vorzeit den Dichterknaben befeuern (Z. 5 f.), ist wieder ein Zug, den ich auf den *Minstrel* zurückführen möchte (I, XLIII):

'Her legend when the beldame 'gan impart,
Or chant *the old heroic ditty* o'er,
Wonder and joy ran thrilling to his heart,' etc.

Den Höhepunkt des Beattie'schen Einflusses bezeichnen die Strophen XIV und XVI. Die erstere ist wesentlich von *The Minstrel*, I, XXII, 3; LIV, 1 ff. abhängig:

'Thence musing onward to the sounding shore,
The lone enthusiast oft would take his way,
Listening, with pleasing dread, to the deep roar
Of the wide-weltering waves,' etc.[2])
'In darkness, and in storm, he found delight;'

die letztere zehrt von Reminiscenzen aus *The Minstrel*, I, LIV, 5 f.; LV:

---

[1]) Fast scheint es, als habe auch bei den Strophen II ('Nor longer mourn thy fate is hard, Thus poorly low,' etc.) und XXII f. ('Then never murmur nor repine,' etc.) Beattie vorgeschwebt; wenigstens finden wir dieselbe Mahnung im *Minstrel*, I, VII:

'Then grieve not, thou, to whom th' indulgent Muse
Vouchsafes a portion of celestial fire:
Nor blame the partial Fates, if they refuse
Th' imperial banquet, and the rich attire.
Know thine own worth, and reverence the lyre,' etc. —

Noch sei bemerkt, dass die Wendung 'guide and guard' (XI, 6) auch im *Minstrel*, I, XII, 9 begegnet.

[2]) Bekanntlich steht Burns im allgemeinen den Reizen des Meeres, wie auch denen des Hochgebirges, gleichgültig gegenüber. Angellier hat in seiner Studie über das Naturgefühl bei Burns (II. 314 ff.) die Hauptgründe aufgedeckt, aus denen jene Thatsache zu erklären sein wird. Ich möchte zu ihrer Motivirung ein weiteres Argument geltend machen: auch bei Thomson (vielleicht dem grössten Lehrmeister unseres Dichters in Sachen der Naturauffassung!) spielen Meer und Gebirge eine

'When sulphurous clouds roll'd on th' autumnal day,
Ev'n then he hasten'd from the haunt of man . . .
Responsive to the sprightly pipe, when all
In sprightly dance the village youth were join'd,
Edwin, of melody aye held in thrall,
From the rude gambol far remote reclin'd,' etc.[1])

Zu diesem Einflusse Beattie's tritt, teilweise sich mit ihm kreuzend, die Einwirkung Thomson's hinzu. Für Str. XIV, 3 ff. kann ich auf meine Ausführungen S. 26 f. verweisen. Bei den Strophen XV und XVI hat Burns gewiss zugleich auf *Autumn*, 1311 ff., 1322 ff. hingeblickt:

'He, when young Spring protrudes the bursting gems,
Marks the first bud,' etc.
'When Autumn's yellow lustre gilds the world
And *tempts the sickled swain into the field*,[2])
Seized by the general joy, his heart distends
With gentle throes, and through the tepid gleams
Deep musing, then he best exerts his song.'

Überhaupt eignet den fraglichen Strophen ein starker Hauch Thomson'scher Stimmung. Eine Erinnerung an Thomson's *Autumn*, 257 scheint in XVII, 2 durchzuschimmern: '[The passions that] through his nerves in shivering transport ran.'

Str. XVIII, 4 borgt, wie schon Haliburton angemerkt hat, einen Ausdruck aus Young's *Night-Thoughts*, VIII. 166. Wichtiger ist, dass auch die vielberufenen Schlusszeilen der Strophe auf Young beruhen (vgl. S. 31, Anm. 1).

Für die Beurteilung der Dichter Shenstone und Gray in Str. XX mag sich Burns einiges aus einem heut vergessenen Spottgedichte Beattie's zu nutze gemacht haben: 'in the course of the satire [Beattie] makes mention of "Gray's unlaboured art, soothing, melting and ravishing

---

verhältnismässig geringe Rolle, und so hat Burns in unserm Falle von dieser wichtigen Seite her keine tiefergehende Anregung empfangen können.

[1]) Vgl. auch Shenstone, *The Hermit:* '[Polydore] was . . . a lover of the Muses, and beloved by them. He would oftentimes retire from the noise of mixed conversation, to enjoy the melody of birds, or the murmurs of a waterfall,' etc.

[2]) Beiläufig sei erwähnt, dass IX, 1 und XVI, 2 unseres II. Duans beinahe wörtlich in Walter Scott's *Rokeby* (VI, XXXV) eingegangen sind.

the heart;" of the Elegy written in a Country Churchyard, "flowing in simple majesty of manly woe;" and of the amiability and grace of Shenstone's character as a poet' (Haliburton 268). Zur Grundidee der Strophe vgl. S. 75.

Mit Sterne und, stärker noch, mit Young berührt sich Burns in der Aufpflanzung des Gebotes (XXIII, 3): Wahrt die Würde der Menschheit![1]) Er hat dasselbe noch mehrfach wiederholt; vgl. namentlich die *Verses in Friars Carse Hermitage* (1788), Z. 25—6. — Die Idee des 'Universal Plan' in Z. 5 ist augenscheinlich dem *Essay on Man* (I. 6, III. 1, IV. 35) entlehnt.

Die Schnelligkeit, mit der die Erscheinung verschwindet (Str. XXIV, 5), hat ihr Gegenstück — oder ihr Vorbild? — in Ramsay's *Vision*, XXVII, 4 f.:

'Syne quicker than an Arrows Flicht,
He mountit upwarts frae my Sicht;'

für den weiteren Zug, dass sie 'fled *In light away*,' mag die Vision der *Charity* von Anna Seward herangezogen werden, die folgendermassen schliesst:

'The Vision, heavenly bright,
Melted in purest rays of liquid light.'

## Song — The Rantin Dog, the Daddie o't 1786?

'O wha my babie-clouts will buy?'

Auf die Formgebung des Liedes haben ersichtlich Balladen echt volkstümlichen Charakters eingewirkt wie *The Bonny Lass of Lochroyan* oder *Wha will bake, etc.* (Herd I. 167):

'O wha will shoe thy bonny feet?
Or wha will glove thy hand?
Or wha will lace thy middle-jimp? . .

[1]) Vor allem auf Young's Aufsatz *The Centaur not fabulous, Letter VI: The Dignity of Man* ist hinzuweisen (cf. Herrigs *Archiv*, CV. 411). Hinsichtlich Sterne's ist an die folgende Stelle aus dem Abschiedsbrief an 'Eliza' zu erinnern: 'Adieu, adieu! and with my adieu — let me give thee one straight rule of conduct, that thou hast heard from my lips in a thousand forms — but I concentre it in one word —
Reverence thyself.'

And wha will kame thy bonny head? . .
And wha will be my bairns father,' etc.

'Wha will bake my bridal bread,
And brew my bridal ale?
And wha will welcome my brisk bride,' etc.

Das von Ramsay überarbeitete Lied *Where wad bonnie Annie ly?* hat in metrischer Hinsicht als Muster gedient und überdies für die erste Strophe einen Vers beigesteuert:

'What if I shou'd wauking ly,
When the hoboys are gawn by,
*Will* ye *tent me when I cry,*
My dear, I'm faint and iry?'

**1786**[1] **The Holy Fair**

'Upon a simmer Sunday morn'

In den allgemeinsten Umrissen war der Plan des Gedichtes bereits vorgezeichnet. Die Grundlinien desselben — „l'arrivée le matin sur les routes, les descriptions de la journée, puis le retour des couples le soir, avec quelques plaisanteries appropriées“[2] — treten uns nämlich, mehr oder minder deutlich, schon in einer Gruppe von Gedichten entgegen, die alle eine gewisse 'Familienähnlichkeit' zeigen: *Christ's Kirk on the Green, Peebles to the Play,* Fergusson's *Hallow-fair* und *Leith Races,* Mayne's *Siller Gun* u. s. w. Angellier hat diesen Punkt eingehend erörtert (II. 45 ff.; 49).

Die genannten Gedichte Fergusson's lieferten Burns des ferneren 'the metrical structure and the bob-wheel' (s. HH I. 328);[3] die *Leith Races* haben ihm überdies die Idee der Eingangstrophen[4] geliehen: 'an imaginary being called *Mirth* —

---

[1] Die Entstehung des Gedichtes ist vielleicht schon 1785 anzusetzen. Vgl. HH I. 328.

[2] Angellier, Robert Burns, II. 49.

[3] Vgl. S. 78.

[4] Vielleicht floss ihm auch für die IX. Strophe von dort eine Anregung zu:

'Around whare'er ye fling your een,
The haiks like wind are scourin';
Some chaises honest folk contain,
An' some hae mony a whore in,' etc. (Str. XVI).

"A sweet braw buskit laughin' lass," etc.

convoys the Edinburgh poet to the races in the same way as *Fun* conducts the bard of Ayrshire to the Holy Fair' (Scott Douglas). Die Übereinstimmung geht noch weiter; ja sie erstreckt sich bis auf den Ausdruck. In beiden Fällen werden die Dichter erst durch die Erscheinung bestimmt, dort die *Races*, hier die *Holy Fair* zu besuchen, woran sie ursprünglich gar nicht gedacht hatten; weiter fällt es auf, dass, 'as soon as the scene of action in either case is reached, these imaginary companions both vanish or mingle with the crowd, and the poets respectively are left alone.'[1]) Um auch auf das Detail einzugehen, so erinnern die ersten drei Zeilen von *The Holy Fair* ziemlich stark an *Leith Races*, I, 1—3:

'In July month, ae bonnie morn,
When nature's rokelay green
Was spread o'er ilka rig o' corn;'

schwächer, aber doch vernehmlich genug ist der Anklang von *Holy Fair*, II, 1 ff. an *Leith Races*, I, 5 ('Glow'rin about I saw a quean') und von III, 5 f. an *Leith Races*, III, 7 f. ('And loup like Hebe owre the grass, As wanton,' etc.); *Holy Fair*, III, 4 ist gewiss durch *Leith Races*, IV, 5 f. angeregt, wo Mirth erklärt: 'I ne'er was kenn'd, To grumble or look sour;' dem Burns'schen Verse 'But yet I canna name ye' (IV, 4) entspricht bei Fergusson die Frage (III, 1): 'And wha are ye, my winsome dear,' etc.; die Wendung 'quo' she' (IV, 5) wie in *Leith Races*, II, 1; V, 1 'My name is Fun' stellt sich zu *Leith Races*, IV, 5 'They ca' me Mirth'[2]), V, 7 f. zu *Leith Races*, V, 2 ff. 'Gif ye will be my mate, Wi' you I'll screw the cheery pegs,' etc. — Anderseits ist es aber sehr beachtenswert und für die im Grunde so verschiedenen Intentionen der beiden Dichter überaus be-

---

[1]) Hately Waddell p. 90.

[2]) Auch in Burns' Ballade *The Fête Champêtre* (1788) finden wir *Mirth* personifizirt: 'Then mounted Mirth on gleesome wing, O'er hill and dale she flew, man,' etc.

zeichnend, dass bei Fergusson nur 'a quean,' nämlich *Mirth*, erscheint, während Burns 'three hizzies' auftreten lässt: *Fun*, *Superstition* und *Hypocrisy*; bei Fergusson waltet eben die reine Freude am Burlesken, bei Burns steht die Komik im Dienst einer ethischen Tendenz.[1]) Noch sei bemerkt, dass Burns die Allegorie der *Fun* durch eine, wenngleich flüchtige, Beziehung auf das Persönliche des Dichters (Str. V, 1—2) zu verinnerlichen und zu beleben gesucht hat.

Im Geburtsjahre des Dichters war in London eine Flugschrift erschienen, die voller Entrüstung auf eben die von Burns 27 Jahre später gegeisselten Misstände hinwies: *A Letter from a Blacksmith to the Ministers and Elders of the Church of Scotland, in which the Manner of Publick Worship in that Church is considered, its Inconveniences and Defects pointed out, and Methods of removing them honestly proposed.* Gewisse Stellen dieses Pamphlets, das zuweilen John Home zugeschrieben worden ist, berühren sich so nahe mit unserer Satire, dass man wirklich mit William Craigie (S. 72) meinen möchte, Burns habe sie "simply versified." Ich hebe ein paar solcher Stellen heraus: 'here they are sleeping and snoring, some with their faces towards heaven . . . there you find a knot of young fellows and girls making assignations to go home together in the evening, or to meet in some ale-house; in another place, you see a pious circle sitting round an ale-barrel . . . there is an odd mixture of religion, sleep, drinking, courtship . . . one seems very devout and serious, and the next moment is scolding and cursing his neighbour for squeezing or treading on him; in an instant after, his countenance is composed to the religious gloom, and he is groaning, sighing, and weeping for his sins.' Ganz dieselben Einzelzüge begegnen uns in den Strophen X, XX, XXII

---

[1]) Vgl. S. 79 f. — Die von Burns hinzugefügten Allegorieen lassen uns an das in *The Pilgrim's Progress* auftretende Paar 'Formalist' und 'Hypocrisy' denken.

unsrer Satire: Burns hat sie zum Teil breiter ausgeführt — offenbar im Hinblick auf eigene Erlebnisse der Art; auch hat er das Komische in ihnen noch stärker herausgearbeitet.

Die von Gilbert Burns geäusserte Vermutung, dass Fergusson, 'in his *Hallow Fair of Edinburgh*, furnished a hint of the *title* . . of the *Holy Fair*,' leuchtet nicht ein; der Dichter hat doch selbst unserm Poem die Note beigegeben: '"Holy Fair" is *a common phrase* in the West of Scotland for a sacramental occasion.'

## Einzelnes.

Der Mottovers stammt nach Molenaar (S. 36) aus Tom Brown's Lustspiel 'The Stage Beau Toss'd in a Blanket, or *Hypocrisy à la Mode*' (1704).

Der Eingang des Gedichtes gemahnt ein wenig an die seit den Tagen des Mittelalters so beliebte Form der allegorischen Vision, in der ja auch meist zu Anfang die Schilderung einer schönen Morgenlandschaft figurirt, in deren Pracht der Dichter sich ergeht. Freilich steht der dort üblichen Breite bei Burns die äusserste Konzentration gegenüber, und kommt bei ihm die arg vernachlässigte Autopsie wieder zu ihrem Rechte.

Zu Str. I, Z. 3—4 darf vielleicht an Ballantyne's *Vertue and Vyce*, III, 3 'My weary Spreit . . . Awalkit forth to tak the recent Air' (*The Ever Green* [1761], I. 32) und Ramsay's *Gentle Shepherd*, I 1, 5 'How halesom is 't to snuff the cawler air' erinnert werden. Die Zeilen 5—6 verwerten, ebenso wie II, 1 ff. der *Mauchline Wedding:*

'The rising sun o'er Blacksideen
Was just appearing fairly,
When Nell and Bess,' etc.,

eine Reminiscenz aus Mayne's *Siller Gun*, VII:

'The lift was clear, the morn serene,
The sun just glinting ower the scene,
When James M'Noe,' etc.

Z. 7 entlehnt einen Strich aus der Morgenschilderung in Montgomerie's *The Cherry and the Slae:* 'I saw . . the hare

In hidlings hirpling,' etc.; Thomson's *Summer*, 57 f. mag zum Vergleich herangezogen werden.

Str. VI, Z. 2 übernimmt aus Fergusson's *Hallow Fair* (oder auch anderswoher)[1]) einen Zug, dem jedoch eine humoristische Färbung gegeben wird:

'Here country John in bannet blue,
And eke *his Sunday's claise on*
Rins after Meg,' etc.

Str. XIII, 4 ist ein deutliches Echo von *Leith Races*, XI, 4 'They're daffin', and they're drinkin'.'

Str. XXI, 5–6 'His piercin words, like Highlan' swords [ältere Fassung: like *twa-edge*[2]) swords], divide the joints an' marrow' sind scherzhaft[3]) *Hebrews*, IV. 12 nachgebildet: 'For the word of God is . . . sharper than any *twoedged* sword, piercing even to the dividing asunder of soul and spirit, and of the joints and marrow.' Die Vermutung des *Centenary Burns* (I. 335), die Änderung in '*Highlan'* swords' sei im Hinblick auf 'Russel's northern origin' erfolgt, hat nichts Zwingendes; der fragliche Vergleich lag doch nahe genug. Auch in einem Gedichte David Garrick's (*Collect. Adamantea*, Edinb. 1884, I. 44) liest man etwa:

'Like Indian knife, or *Highland sword*,
Your words have hewn and hack'd me.'

— Der Ausdruck 'sauls [does] harrow' (Z. 8) ist, wie Burns selbst angiebt, dem Hamlet (I 5, 16) entnommen.

Bei Str. XXIII, 1 ff. ('Twad be owre lang a tale to tell,' etc.) scheinen folgende Verse aus Ramsay's *Tale of the Three Bonnets*, Canto IV vorgeschwebt zu haben:

---

[1]) Vgl. Mayne's *Siller Gun*:

'Wi' hats as black as ony raven . .'
And a' their Sunday's cleeding having
Sae trim and gay,
Forth cam our Trades,' etc.

oder das Lied *With Jockey to the Fair* (ca. 1750):

'His Sunday coat the youth put on.'

[2]) So HH I. 335; nach ChW I. 490 'twa-edg't.'

[3]) So parodirt natürlich auch XXVI, 7 ('Wi' faith an' hope, an' love an' drink') 1 Cor. 13. 13.

'Here, it wad mak' o'er lang a tale
To tell how meikle cakes and ale.
And beef, and broe, and gryce, and geese . . .
Was serv'd,' etc.

Str. XXV, 1 endlich borgt Fergusson's *Braid Claith*, III, 1 eine Wendung ab: 'Waesuck for him wha has nae fek o't.'

**Song: Composed in Spring** **1786**

'Again rejoicing Nature sees'

In die hübsche, im schlichten Volkston gehaltene und zu dem Übrigen nicht recht passende Chorstrophe ist eine Stelle aus Ramsay's *Gentle Shepherd* (I 1) fast wörtlich eingegangen: 'I still maun doat, and thole her proud disdain,' etc.

In unverfälscht klassizistischer Manier — dem Stil wie den Motiven nach — setzt die erste Strophe ein; es mag genügen, auf das in Z. 2 erscheinende Adjektiv 'vernal' hinzuweisen, eines der konventionellsten Epitheta des Pseudoklassizismus. — Möglich, dass sich in den Anfangszeilen eine Reminiscenz an Shenstone's *Rural Elegance*, 40 f. birgt: 'Unpleased ye see . . the spring her flowery robe resume, etc.; jedenfalls wird mit Rücksicht auf unsere II. Strophe auch Gray's *Sonnet* (1742) heranzuziehen sein:

'In vain to me the smileing Mornings shine,
And redning Phœbus lifts his golden Fire:
The Birds in vain their amorous Descant joyn;
Or chearful Fields resume their green Attire,' etc.

Zur zweiten Strophe mag des weiteren ein Lyrikum Thomson's verglichen werden:

'Awaken'd by the genial year,
In vain the birds around me sing;
In vain the freshening fields appear:
Without my love there is no spring,' etc.

In Str. IV, 1—3 blinken Erinnerungen durch an Thomson, *Spring*, 776 f., 784, 786.[1]) Auch Str. V, 1 war

[1]) Vielleicht dürfen wir bereits in III, 2 einen Nachhall von *Spring*, 44 sehen.

durch Thomson nahegelegt (*Summer*, 1664): 'His folded flock secure, the shepherd home Hies merry-hearted.'[1]) Und wiederum eine Thomsonstelle (*Spring*, 9—10) scheint sich in Str. VII, 4 zu spiegeln.

Das leicht romantisch gefärbte Motiv der Schlussstrophe hat mit dem von *Winter: A Dirge* (Str. I f.) einige Verwandtschaft, ist aber — weil von weit geringerer Sonderart — eine ungleich häufiger ausgegebene Münze.[2]) Burns selbst hat es noch mehrfach variirt.[3]) Hier nur ein Beispiel aus Wilkie's *Epigoniad* (VII):

'E'er since, I haunt this solitary den,
Retired from all the busy paths of men;
For these wild mountains only suit my state,
And *soothe*, with kindred *gloom*,[4]) my deep regret.'

1786 **To a Mountain Daisy**

'Wee, modest, crimson-tipped flow'r'

In Stoff, Komposition und Stimmung ein Seitenstück zu der 1785 verfassten *Address to a Mouse.* Angellier hat die beiden Gedichte feinfühlig miteinander verglichen (II. 357).

Sein Debüt in der englischen Litteratur hatte das 'Daisy' wohl in Chaucer's Prolog zur *Legende von guten Frauen* gefeiert. Wo das Motiv der vom Pfluge geknickten Blume zuerst auftritt, weiss ich nicht zu sagen; es ist schon dem Altertum geläufig — ich erinnere an Catull XI, 22. Aber wie hat es nicht Burns aus eigenem Schauen und Fühlen wunderbar bereichert!

---

[1]) Das in V, 2 erwähnte 'whistling' ist sonst ständiges Prädikat des 'ploughman.' [Nebenhin sei bemerkt, dass Str. II, Z. 3 des schottischen Liedes *The Ploughman* (Herd's *Scots Songs*, II. 145) 'And whistling o'er the furrow'd land' ersichtlich an *L'Allegro*, 64 angelehnt ist.]

[2]) Nicht allein in der englischen Litteratur; ich erinnere daran, dass etwa im deutschen Volksliede der ins Kloster geschickte Jüngling klagt: 'Laub und Gras, und alles was grünet, in wilden Walden, o Baum, verlier deine grüne Zier, klag, sterben wie mir, gebühret dir.'

[3]) Vgl. namentlich das Lied *My Nanie's Awa.*

[4]) Nach Thomson, *Winter*, 5?

In der Anlage berührt sich unser Gedicht besonders nahe mit Fergusson's *On Seeing a Butterfly in the Street*, an dessen Schlusse ganz ähnlich das Missgeschick des Tieres mit dem Unglück des Menschen in Parallele gesetzt wird:

'To sic mishanter rins the laird,
Wha quats his ha'-house an' kail-yard,' etc. —

Die zweite Strophe knüpft an den *Song, Composed in Spring* an; sie giebt in ungemein zarten, reizvollen Farben eine Abwandelung des dort angeschlagenen Motivs der Freundnachbarschaft von Lerche und Gänseblümchen.

Thomson'sches Empfinden spricht aus Str. V, 3 und Str. VIII, 1 ff.; schon Thomson hat einen Seufzer für '*suffering worth* lost in obscurity' (*Autumn*, 1022), auch er forscht dem Grunde nach, weshalb '*unassuming* worth in secret lived, And died neglected' (*Winter*, 1053), auch er urteilt: 'Oft in humble station dwells Unboastful worth' (*Summer*, 683). Freilich: die tiefe Ergriffenheit, die unsere Verse durchzittert, ist nicht erborgt; nur aus seiner eigensten Lebenserfahrung heraus hat Burns jenen Tönen solche unvergleichliche Resonanz leihen können.

Die Verbindung des Themas der 'artless maid' in Str. VI mit dem der 'unseen, alane' blühenden Blume (Str. IV—V) lag an sich nicht fern; doch mögen auch Stellen wie Thomson's *Autumn*, 209—14 vorgeschwebt haben. In der genannten Strophe klingen zugleich Töne nach aus *The Cotter's Saturday Night*, Str. X; vgl. dazu S. 103.

Die in Str. VII, 2 ff. erscheinende „comparaison maritime, inopportune et hors de proportions avec l'image qui devait à elle seule constituer la pièce" (Angellier II. 359) ist ersichtlich durch Pope's *Essay on Man*, II. 107 f. verschuldet:

'*On life's* vast *ocean* diversely we sail,
*Reason the card*, but passion is the *gale*.'

Immerhin ist Pope's Einfluss nur äusserlicher Art; mit dem Grundgedanken unserer Zeilen, dass nämlich die Dichter

in— den Worten der *Epistle to Robert Graham* (1788) zu reden — 'weak, timid landsmen on life's stormy main' seien, haben Pope's Verse nichts gemein.

Die Schlussstrophe, in der sich der Dichter mit seinen Reflexionen der eigenen Person zuwendet ('Ev'n thou who mourn'st the Daisy's fate, That fate is thine,' etc.), ist gewiss durch Gray's *Elegy* inspirirt, deren schwermütige Klänge ihm, wie er selbst bezeugt, damals im Sinne lagen[1]):

'For thee, who, mindful of th' unhonour'd dead,
Dost in these lines their artless tale relate;
If chance . . . . . ,
Some kindred spirit shall inquire thy fate . .'

Auch bei Gray lautet ja die Antwort: das Los derer, die er besungen hat, wird auch das seine sein. —

Zum Einzelnen der Diktion noch einige Bemerkungen! In Str. I erinnern uns einige Wendungen an das Lied *To the Rose-bud* (*The Scots Musical Museum*, IV, 1792, Nr. 330; vgl. ChW IV. 410):

'If ruthless Liza pass this way,
She'll pu' thee frae *thy thorny stem*;
Awhile thou'lt grace her virgin breast,
But soon thou'lt fade, *my bonny gem*,' etc.

Str. III, 2 ist augenscheinlich durch Gray's 'Fair Science frown'd not *on his humble birth*' (*Elegy*, XXX, 3) hervorgerufen. Str. V, 2 f. mahnt an die folgende Stelle des Beattie'schen *Minstrel* (II, IX):

'One cultivated spot there was, that spread
Its flowery bosom to the noonday beam,
Where many a rose-bud rears its blushing head,' etc.

Die Wendung 'Unskilful he to . .' in Str. VII, 3 hat Goldsmith's *Deserted Village*, 145 beigesteuert. Str. VIII, 5 scheint kondensirt aus Thomson's *Autumn*, 179 f. 'deprived of all, Of every stay save innocence and heaven,' etc. Das Bild in Str. IX, 3 ('Stern Ruin's *plough-share*,'[2]) etc.)

---

[1]) S. ChW I. 318.

[2]) Vgl. '*Desolation's* lang-teeth'd *harrow*' in der Epistel *To John Maxwell, Esq.*, III, 3. — In der *Dedication to Gavin Hamilton*, v. 75 erscheint 'Ruin, with his *sweeping besom*' (nach Isaiah XIV, 23 'I will sweep it with the besom of destruction'?); in dem *Scots Prologue*

lag nahe genug; darin eine Reminiscenz aus Young's *Night* IX. 167 zu sehen, halte ich, in Übereinstimmung mit den Herausgebern des *Centenary Burns*, nicht für notwendig.

### To Ruin 1786?

'All hail, inexorable lord!'

Eine Apostrophe an das personifizirte Verderben — fürwahr, 'a true Eighteenth-Century inspiration'![1])

Die Eingangsverse sind wohl durch die bekannte Stelle aus Young's *Night-Thoughts* (I) eingegeben:

'Death! great proprietor of all! 'tis thine
To tread out empire, and to quench the stars,' etc.

Die Zeilen 4—5 beruhen auf Gray's *Ode on a distant Prospect of Eton College*, VI, 5 ff.:

'Yet see how all around them wait
The ministers of human fate,
And black Misfortune's baleful train.'

Der Gedanke, dass dem Unglücklichen der Tod als freundlicher Geselle naht, der ihm eine Wohlthat erweist (Str. II), trat uns bereits am Schlusse von *Man was Made to Mourn* entgegen. Das Motiv[2]) ist aber in unserm Gedichte viel subjektiver gefasst und zu einem inbrünstig-flehenden Anrufe an die 'grim Pow'r, by Life abhorr'd' gesteigert.

### The Lament 1786

'O thou pale Orb that silent shines'

Auf Titel und Grundidee wurde Burns vermutlich durch die "The Complaint" betitelten Lieder Otway's,[3])

---

*for Mrs. Sutherland*, v. 20 ist die Rede von *'the jaws of Ruin'* — vielleicht nach Pope's *Rape of the Lock*, III. 92.

[1]) In dem Stil des Gedichtes prägt sich das, wenigstens in der II. Strophe, nicht so deutlich aus. In der ersten verrät sich das 18. Jh. allerdings mehrfach, so namentlich in der Vorstellung des sich um das *'devoted head'* des Dichters zusammenziehenden Gewitters (Z. 14).

[2]) Schon Shakspere hat sich desselben ja — mit der ganzen Phantasiefülle der Renaissance — bemächtigt; s. *King John*, III 4.

[3]) Beg. 'I love, I dote, I rave with pain.' In verschiedenen Gedicht- und Liedersammlungen; auch in *The Lark*.

Ramsay's[1]) und Fergusson's geführt. Wichtiger ist, dass er sich für die Darstellung der Qualen unglücklicher Liebe (Str. I—VIII) die Thomson'sche Schilderung des einsamen Liebhabers (*Spring*, 1023 ff.) in weitem Umfange zu nutze gemacht hat:

'Sudden he starts . . . and restless runs
To glimmering shades, and sympathetic glooms,
Where the dun umbrage o'er the falling stream
Romantic hangs . . . . . ,
Nor quits his deep retirement, till the moon
Peeps through the chambers of the fleecy east
. . . . . then forth he walks,
Beneath the trembling languish of her beam
. . . . . or, while the world
And all the sons of care lie hushed in sleep,
Associates with the midnight shadows drear,
And, sighing to the lonely taper,[2]) pours
His idly-tortured heart, etc.
. . . . . But if on bed
Delirious flung, sleep from his pillow flies.
All night he tosses, nor the balmy power
In any posture finds; till the grey morn
Lifts her pale lustre on the paler wretch,
Exanimate by love; and then perhaps
Exhausted nature sinks awhile to rest,
Still interrupted by distracted dreams,[3])
That o'er the sick imagination rise,' etc.

Auch in dem Stil des Gedichtes regt sich Thomson's

---

[1]) *Tea-Table Miscellany*, II u. ö.

[2]) Von vor-Burns'scher Mondlyrik seien hier nur Sidney's bekanntes Sonett *With how sad Steps, O Moon, thou climb'st the Skies*, William Drummond's Sonett *Fair Moon, who with thy cold and silver Shine* und ein 'Elegiac Song' *To the Moon* (Watts's *Musical Miscellany*, V. 94) genannt.

[3]) Vgl. auch Otway's *Complaint*, Str. IV ('When on my lonely pensive bed I lay me down to rest . . . With some sad dream I start; All drown'd in tears I find my eyes,' etc.) und Ramsay's *Complaint*, Str. II, 5 ff.:

'When gentle sleep with balmy wings
To rest fans ev'ry weary'd wight,
A thousand fears my fancy brings,
That keep me watching all the night.'

Einfluss; zumal die auffallend gehäuften Adjektiv- und Partizipkomposita legen dafür Zeugnis ab.

Das Versmass war unserm Dichter durch Ramsay's *Ever Green* nahegelegt; vgl. darüber HH I. 372. —

Str. I, 6 ist wohl eine Erinnerung an Blair's *Grave*, 25 'Beneath the wan cold moon.' In Str. II, 6 und VII, 6 klingt eine Stelle des *Deserted Village* an (v. 81): 'Remembrance wakes with all her busy train,' etc. Das Motto ist Home's *Douglas*, Akt I (Bell's Edition p. 10) entnommen.

**Despondency — An Ode** **1786**

'Oppress'd with grief, oppress'd with care'

Der Grundstimmung nach stellt sich unsere 'Ode' zu den Gedichten *To a Mouse* (namentlich Str. VIII), *To a Mountain Daisy* (VII, IX), *To Ruin*, sowie zu dem Liede *Again Rejoicing Nature Sees*; einzelnes gemahnt an *My Father was a Farmer* (V f.; vgl. S. 34), in anderm wieder fühlt man sich an *Man was Made to Mourn* erinnert. Einen künstlerischen Fortschritt über die genannten Dichtungen hinaus bedeutet unsere *Ode* nicht; Henley hat sogar von dem 'humorous aspect' gesprochen, der ihrem 'elegant lingo' anhafte (IV. 283 f.).

Die 14zeilige Strophe, deren sich Burns hier bedient, war auch von Ramsay schon in einer 'Ode' (*The Poet's Wish*) verwendet worden. —

Für die Schilderung des Einsiedlers in Str. III hat Parnell's *Hermit*, den Burns von seinem Schullesebuch her kannte (vgl. Haliburton 228), einige Züge geliehen:

'The moss his bed, the cave his humble cell,
His food the fruits, his drink the crystal well:
Remote from men, with God he pass'd the days,
Prayer all his business, all his pleasure praise.'[1])

[1]) Eine Beleuchtung der Gestalt des 'Einsiedlers' in der englischen Litteratur, namentlich des 18. Jhs., behalte ich mir vor. Einige Angaben findet man bei Beers, *A History of English Romanticism in the XVIII^th century*, 1899, p. 186.

Bei den Eingangszeilen hat ersichtlich Pope's *Eloisa to Abelard*, v. 207 f. vorgeschwebt:

'How happy is the blameless vestal's lot!
The world forgetting, by the world forgot,' etc.

Der eigentliche Empfindungsgehalt der Strophe aber ist aus Thomson's *Autumn*, 1299 ff. geflossen:

'While he, from all the stormy passions free
That restless men involve, hears, and but hears,
At distance safe, the human tempest roar,
Wrapped close in conscious peace,' etc.

Die letzte Strophe zeigt Burns im Bannkreise Gray'scher und Shenstone'scher Gedanken; schon Haliburton hat das erkannt. '[Burns's] lines were penned in 1786; and there is a peculiar pathos in this young man of twenty-seven warning the young from his own experience of the tears and fears of dim-declining age. Shenstone, however, had already written [*Elegy XI*, Str. X f.]:

"O youth! enchanting stage, profusely bless'd![1]) . . .
Then glows the breast, as op'ning roses fair;
More free, more vivid than the linnet's wing,"' etc.[2])

Gray anderseits hat durch seine *Ode on a distant Prospect of Eton College* eingewirkt:[3])

'Alas, regardless of their doom,
The little victims play!

---

[1]) Burns citirt diesen Vers (der übrigens auch "to the last a favourite quotation of Clarinda" war) in einem Briefe einmal; vgl. S. 121.

[2]) *Furth in Field*, p. 259. — Shenstone hat, nebenbei bemerkt, in seiner 'rhapsody' *Œconomy* eine Paraphrase der bewussten Verse seiner elften Elegie gegeben:

'O lovely source
Of gen'rous foibles, youth! when op'ning minds
Are honest as the light . . as linnets gay,' etc. —

Der Gebrauch des an sich wohl typischen Vergleichs mit den 'linnets' mag Burns immerhin durch diese Shenstonestellen nahegelegt worden sein. [Ich erwähne bei dieser Gelegenheit, dass der Hänfling neben der Lerche — was zuweilen verkannt worden — der in Burns' Poesie am häufigsten erscheinende Vogel ist.]

[3]) Haliburton hätte darauf hinweisen können, dass auch Gray sein melancholisches Poem sehr früh (im Alter von 25 Jahren) verfasst hat.

No sense have they of ills to come,
Nor care beyond to-day,' etc.

Doch entfernt sich Burns auch in einigem ziemlich deutlich von dem englischen Lyriker. Burns' Ode ist in der Hauptsache der Ausdruck seines eigenen Schmerzes, seiner eigenen verzweiflungsvollen Stimmung; er beneidet den 'solitary,' die 'sons of busy life,' die in ihrer Weise glücklich sind. Gray dagegen 'suppresses himself, and strives to interpret emotions that all men must feel in presence of the subject of his verse.' Gray will uns eine Belehrung geben; Burns liegt nichts ferner als das. Preist Gray die Jugend, weil sie 'a stranger yet to *pain*' sei,[1]) so findet sie Burns noch mehr wegen ihrer Schuldlosigkeit beneidenswert — ein Moment, das bei Gray kaum in leiser Andeutung erscheint, während es Burns auffallend stark unterstrichen hat.[2])

Zu der Wendung 'the ills ye *court*' (Str. V, 9) darf wohl Young's 'courted woes' (*Night* VIII. 424) verglichen werden.

**Song — 'Will ye go to the Indies, my Mary'** **1786**

Verfasst zu der Melodie und nach dem Versschema des Liedes *The Ewe-Bughts* (*Tea-Table Misc.*, I. 81, *Orpheus Caledonius*, 1725, *The Lark* u. ö.). Die ersten vier Zeilen desselben lauten:

'Will ye go to the ewe-bughts, Marion,[3])
And wear in the sheep wi' me?

---

[1]) Ähnlich auch Thomson, *Castle of Indolence*, I. XLVIII, 4.

[2]) Regen sich hier romantische Stimmungen bei Burns? Man glaubt das Anklingen einer vielberufenen Byron'schen Saite zu spüren.

[3]) Unser Eingangsvers variirt natürlich diese Zeile. Mit Motherwell anzunehmen, dass derselbe 'was taken from an old Irish [song], beginning, "Will ye go to Dublin, my Molly?"' liegt kein Grund vor. — Noch sei bemerkt, dass Herd (*Scots Songs*, II. 223) die Verse bringt:

'Will ye go to Flanders, my Mally — O?
Will ye go to Flanders, my bonnie Mally — O?' etc.

und dass sich in Johnson's *Musical Museum* (Nr. 434) folgende von Burns mitgeteilte Verse finden:

'Will ye go to the Highlands, Leezie Lindsay?
Will ye go to the Highlands wi me?' etc.

The sun shines sweet, my Marion,
But nae half sae sweet as thee.'

Die beiden letztern Verse haben offenbar die II. Strophe unseres Liedes angeregt; doch mögen daneben ähnliche Stellen der Art vorgeschwebt haben, wie Ramsay's *Bonnie Chirsty*, I, 2, 5 ff.:

'How sweetly smells the simmer green!
Sweet taste the peach and cherry . . .
But finest colours, fruits and flowers . .
Lose a' their charms and weaker powers,
Compar'd wi' those of Chirsty,'

oder desselben *Lily of the Vale:*

'The lily of the vale is sweet;
And sweeter still the op'ning rose;
But sweeter far my Mary is,' etc. —

Wie Burns die 'rich ananas' in seinem *Farewell* (I, 3) aus Thomson (*Summer,* 685) bezogen hat,[1]) so wird er sich auch 'Limette' und 'Orange' in unserm Liede (II, 1) von ihm haben liefern lassen (*Summer*, 664 f.).

Die leidenschaftliche Beteuerung des Dichters in Strophe III, Z. 3—4 erinnert an die Versicherung des scheidenden Liebhabers in Hamilton's Liede *Adieu, ye pleasant Sports and Plays* (*Tea-Table Misc.*, II. 175):

'If ever I forget my vows,
May then my guardian angel leave me;'

zugleich an das von Burns in einem Briefe (ChW I. 21) gebrauchte Citat: 'Oubliez-moi, grand Dieu, si jamais je l'oublie!'

## 1786 Epistle to a Young Friend

'I lang hae thought, my youthfu' friend'

An verschiedenen Stellen (Str. IV f.; VII; IX f.) berührt sich unsere 'Epistel', wie Haliburton (S. 274) dargethan hat, mit Dunbar's *Rewl of anis Self*, "To dwell in court, my freind," etc. Von einem Abhängigkeitsverhältnis zu reden, haben wir indes kein Recht, da es nicht eben

[1]) S. ChW I. 391.

wahrscheinlich ist, dass Burns die Hailes'sche Sammlung,[1]) durch die ihm Dunbar's Gedicht allein zugänglich gewesen wäre, im Jahre 1786 schon gekannt hat. Sehr viel näher liegt daher die Annahme, dass unserm Dichter die Ratschläge, die im Hamlet (I, 3) Polonius seinem Sohne erteilt, vorgeschwebt haben; speciell unsere fünfte Strophe hat in der fraglichen Scene ihre genaue Entsprechung:

'Give thy thoughts no tongue . . .
Give every man thine ear, but few thy voice:
Take each man's censure, but reserve thy judgement,' etc.[2])

Überdies spiegelt sich in den Burns'schen Schlussversen (Str. XI, 7—8) eine andere berühmte Stelle derselben Scene:

'[Whilst] *himself* the primrose path of dalliance treads,
And *recks not his own rede.*' —

Str. II, 7 f. knüpft an die *Address to a Mouse* (VII, 3 f.) an; die ursprüngliche (Ms.-)Fassung lässt das noch deutlicher erkennen:

'An' a' your *schemes* may come to nought,' etc.

Haliburton (S. 248) hat, gewiss ohne Not, einen Passus aus den *Night-Thoughts* (VIII. 188 ff.) herangezogen.

Str. III, 1 'I'll no say, men are villains a'' wäre nach Hately Waddell eine Anspielung auf Psalm 116, 11 'I said in my haste, All men are liars.' Möglicherweise dachte Burns auch an jene Zeilen eines 'piece of devotion commonly known in Carrick by the title of the *Wabster's grace,*' die er in dem Briefe an Miss Chalmers vom 21. Nov. '87 citirt (ChW II. 207):

'Some say we're thieves, and e'en sae are we,
Some say we lie, and e'en sae do we,' etc.

Der Gedanke der Verse (VIII, 1—2):

'The fear o' Hell 's a hangman's whip
To haud the wretch in order'

---

[1]) *Ancient Scottish Poems*, 1770.

[2]) Weniger Gewicht dürfte darauf zu legen sein, dass beidemal den jungen Leuten zum Schlusse 'Wahrhaftigkeit' anempfohlen wird. — Ist die Verwendung des Wortes 'censure' in Str. IV, 2 (nicht = 'tadeln'!) durch Shakspere's Sprachgebrauch bestimmt?

hat — namentlich für das 18. Jahrhundert — etwas so Abgeblasstes, dass die Anführung von Parallelstellen (man hat beispielsweise auf einen Satz Burton's [1]) verwiesen) zwecklos erscheint. Eher wird zu betonen sein, dass Burns durch Einführung eines doch wohl originellen Vergleichs jenem Gedanken neue Farbe zu geben gewusst hat. —

Im Ausdruck scheint einiges aus Young entlehnt zu sein; so 'th' important end of life' (IV, 3) aus *Night* V. 773 'which answers life's great end;' *'th'* illicit *rove'* (VI, 3) aus *Night* IX. 673; 'a correspondence fix'd wi' Heav'n' (X, 7) aus *Night* II. 342 'renounced all correspondence with the skies.'

## 1786 Song — The Lass o' Ballochmyle

''Twas even: the dewy fields were green'

Obgleich in einem persönlichen Erlebnisse des Dichters wurzelnd, hat unser Lied doch — zumal in den ersten drei Strophen — so viel von den konventionellen Motiven und der typischen Stilisirung kunstmässiger Poesie [2]) angenommen, dass die wirklichen Empfindungslaute nur wie aus weiter Ferne an unser Ohr dringen. In der vierten Strophe giebt sich Burns wohl noch am echtesten.

Das Versmass ist dasselbe wie in dem Liede *Mary Morison.* [3]) Mit der Reinheit des Reimes hat es Burns auch diesmal nicht zu genau genommen. —

Die III. Strophe variirt klärlich jenes Motiv, das uns etwa in Pope's *Spring,* 77 ff. oder im *Paradise Lost,* IV. 641 ff. entgegentritt: [4])

'Sweet is the breath of Morn, her rising sweet
. . . . . and sweet the coming on

---

[1]) 'The fear of some divine and supreme powers keeps men in obedience' (*Anat. of Melancholy*, III. 4, 1, 2).

[2]) Richten sich unsere Strophen doch an eine feine Dame, nicht an ein einfaches Bauernmädchen!

[3]) Vgl. dazu S. 23.

[4]) Vgl. S. 46, zu *Song Composed in August*, V. 5—7.

Of grateful Evening mild; then silent Night . . .
But neither Breath of Morn,' etc.

Auch der Gedanke von Str. IV, 1 ff. erscheint — zumal in der Lyrik des 18. Jahrhunderts — mannigfach vorgebildet; so liest man in dem Liede *No, no, 'tis in vain* (*The Hive*, 1724 u. ö.):

'O wou'd that the gods had created her low,
And plac'd thee, poor Hylas! above,' etc.[1])

oder in James Graeme's Elegie *To Mira:*

'O had a turf-built hamlet's humble roof,
A short-clad rafter caught your earliest view!'

oder in Michael Bruce' *Lochleven:*

'O had you been a shepherd of the dale,
To feed your flock beside me,' etc.

oder in Fergusson's zweitem *Pastoral:*

'[I] wish the gods had destin'd Delia poor.'

An leidenschaftlichem Überschwang reicht freilich keine dieser Stellen an die unsere heran.[2])

Zum sprachlichen Ausdruck einige Bemerkungen! In Str. I, 1 und II, 5 klingt Crawford's Lied *Down the Burn Davie*[3]) leise nach: 'When trees did bud, and fields were green' (I, 1) und 'Her looks were like the morning bright' (II, 7); Str. IV, 5 f. 'Thro' weary winter's wind and rain . . . I would toil' ist ein Echo der Ramsay'schen Zeile 'In winter, when he toils throw wind and rain' (*Gentle Shepherd*, I, 2); Str. V, 1 f. operirt, wie schon Hately Waddell (S. 294) erkannt hat, mit einer Reminiscenz aus Beattie's *Minstrel* (I 1, 1 f.):

'Ah! who can tell how hard it is to climb
The steep where Fame's proud temple shines afar,' etc.;[4])

---

[1]) Ein matter Vorklang von unseres Storm prächtigem Liede "Bettlerliebe"!

[2]) In dieser Hinsicht wüsste ich mit ihr nur eine Strophe aus unseres Bürger *Lenardo und Blandine* zu vergleichen: „O schönste Prinzessin, o wärest Du nur das dürftigste Mädchen auf dürftiger Flur!" u. s. w.

[3]) *Tea-Table Miscellany*, I; u. ö.

[4]) Ähnlich hiess es ja schon in der Epistel an Wm. Simpson (III, 2 ff.): 'Should I but dare a hope to speel . . . The braes o' fame.' — Wenn Currie übrigens im Hinblick auf unser Lied von der 'Muse Tibulls'

die Zeilen 3—4 derselben Strophe enthalten, so scheint es, einen Reflex von *The Deserted Village,* v. 104 'Explore the mine, or tempt the dangerous deep.'

1786 **Nature's Law**

'Let other heroes boast their scars'

Auf die Wahl des Titels mag Burns geführt worden sein durch ein Lied *The Law of Nature,* das z. B. in den *Pills to Purge Melancholy* (II. 134, 1719) erscheint und mit den Worten beginnt: 'Whilst their flocks were feeding.'

Die Idee der I. Strophe [1]) hat unser Dichter bezogen aus dem Liede *Clarinda's Complaint* (*Pills,* VI. 271), II, 6-7:

'Tis a shame that Mankind should love killing and slaying
And mind not supplying the stock that's decaying'

oder aus Ramsay's *Address of Thanks from the Society of Rakes, etc.*:

'Thou well deservest high promotion,
Wha's wrote with sic a lively motion
Upon multiplication:
To enrich a kingdom's better far
Than that curst business of war,
That ushers desolation.'

Auch an den Eingang des *Vicar of Wakefield* wird man ein wenig erinnert: 'I was ever of opinion that the honest man, who married and brought up a large family, did more service than he who continued single, and only talked of population,' *etc.*

In Strophe II liegt die Parodie auf 1. Buch Moses 1. 22, 28 klar zu Tage. Wenn das Gebot 'Seid fruchtbar und mehret euch' hier von 'Nature' ausgeht, so ist das eine Anlehnung an Pope's *Essay on Man,* III, 171 f.; 199; der letztgenannte Vers ist ja als Motto gewählt. — Die

---

spricht, so hat er sich zweifellos bei unsrer V. Strophe an des Römers *Divitias alius fulvo sibi congerat auro* erinnert gefühlt. Zu IV, 3, V, 5 vgl. S. 107.

[1]) Sie kehrt in den von Burns auf eine Fensterscheibe gekritzelten Versen *I Murder Hate by Field or Flood etc.* wieder.

Zeilen 5—6 verwerten im Ausdruck folgende zwei Verse des *Merry Muses*-Liedes *The Bower of Bliss:*

'When the stung heart feels keen desire,
And through each vein pours liquid fire' (III, 1 f.).

Str. III, 4 'With meikle mirth and glee' ist eine formelhafte Zeile; Burns fand sie in dem Liede *The Piper o' Dundee* (1715), im *Muirland Willie* (*Tea-Table Misc.*, l. 7, 9), in J. S.'s Epistel an Fergusson u. ö. Vgl. S. 12, Anm. 2.

## The Brigs of Ayr 1786

'The simple Bard, rough at the rustic plough'

'The general design of the poem[1]) is no doubt suggested by Fergusson's *Plainstanes and Causey*, which at dead of night hold solemn converse with each other in the Edinburgh street, though Burns has improved on his model by imparting greater personality and power to the figures of his vision' (Craigie 86).[2])

Die launige Art, in der sich die Geister der Ayrbrücken befehden, der gelegentlich angeschlagene Ton des ironischen Mitleids und gewisse Einzelheiten[3]) mögen uns weiterhin an Fergusson's *Drink Eclogue* erinnern; und in desselben *Ghaists: A Kirk-yard Eclogue* begegnet bereits jener elegische Rückblick auf die gute alte Zeit, in dem

---

[1]) Vgl. dazu auch S. 117.

[2]) Auch in einigen Details berühren sich beide Gedichte: wie in unserm Poem der Dichter die nächtliche Unterhaltung belauscht, so bei Fergusson 'a cadie, wi' his lanthron;' wie Burns (Z. 73), weist auch Fergusson mit komischem Ernst auf die Wahrheit seiner Erzählung hin: 'Ye taunting lowns trow this *nae joke*;' wie die 'Auld Brig' (Z. 108-9), so redet auch 'Plainstanes' drollig von seiner "Erschöpfung": 'thir hunder years and mair, We've been forfoughen late and air;' wie die 'Auld Brig' (Z. 151) von ihren 'feelings' spricht, so 'Causey' von ihren und ihres Partners 'sentiments;' endlich lenkt sich schon bei Fergusson (cf. unsere Z. 152) das Gespräch auf 'the provost and the baillies.'

[3]) Genau wie die 'New Brig' der 'Auld Brig' (Z. 97), wirft auch der nichtsnutzige 'Brandy' dem wackeren 'Whisky' Mangel an Lebensart vor; und wie dort das Scheltwort 'Conceited gowk!' fällt, so muss sich hier Whisky mit einem 'Wanwordy gowk!' dienen lassen.

sich bei Burns die 'Auld Brig' wehmütig ergeht. Die beiden letztgenannten Gedichte sind vermutlich auch für die Wahl des Metrums (es ist das 'heroic couplet,' das Burns hier zum erstenmale verwendet) massgebend gewesen.[1])

Auch mit einem Gedichte Ramsay's haben unsere *Brigs of Ayr* einiges Verwandte. In ganz ähnlicher Weise wie in unserm Poem die beiden Brücken kontrastirt sind, hatte Ramsay 'twa books' einander gegenübergestellt: das eine neu, von bestechendem Äussern, doch ohne Wert 'within' — das andere alt, erprobt, sein 'face . . weather-beaten,' so dass es dem Hochmut, ja dem Hohne des Jungen mit Recht die Behauptung entgegensetzen darf:

'For as auld-fashion'd as I look,
May be I am the better book.'

Das Verhältnis der beiden *Brigs* ist ja in ganz denselben Grundlinien gezeichnet. —

Vielleicht kein zweites Burns'sches Gedicht zeigt den Poeten in so hohem Grade durch die Thomson'schen *Seasons* beeinflusst. Bei den Zeilen 25ff.; 29ff.; 34ff.; 113ff. haben die folgenden Partieen aus *Autumn*, 1217ff.; 1172ff.; 360ff.; 330ff., *Winter*, 94ff., 990ff., *Spring*, 314f. — mehr oder minder deutlich — vorgeschwebt:

'the harvest-treasures all
Now gathered in beyond the rage of storms
Sure to the swain, the circling fence shut up,
And instant Winter's utmost rage defied,' etc. —
'Ah! see where, robbed and murdered, in that pit
Lies the still-heaving hive, — at evening snatched . .
And fixed o'er *sulphur*; while, not dreaming ill,
The happy people in their *waxen* cells
Sat tending public *cares*, and . . . *rejoiced*
To mark, full-flowing round, their copious stores.
Sudden the dark oppressive *steam* ascends . . .
O *man! tyrannic* lord!' etc. —
'Here the rude clamour of the sportsman's joy,
The *gun* fast-*thundering* . . . . . .

[1]) Die 'technical inspiration' ist allerdings, wie der *Centenary Burns* (I. 394) bemerkt, 'unmistakably English.'

. . in the sun the circling *covey* bask
Their varied plumes . . . . the gun . .
Immediate brings them from the towering wing
Dead to the ground, or drives them *wide-dispersed*,
*Wounded*, and *wheeling* various, down the wind.
These are not subjects for the peaceful muse
. . . . . 'Tis not joy to her,
This falsely-cheerful *barbarous* game of death
. . . . . the steady *tyrant* man,
Who with the thoughtless *insolence of power*
Inflamed,' etc.[1]) —
'And sometimes too a burst of *rain*,
Swept from the black horizon, broad descends
In one *continuous* flood. Still overhead
The mingling tempest weaves its *gloom*, and still
The *deluge deepens*, till the *fields* around
*Lie sunk* and flatted in the *sordid wave* . .
Red *from the hills* innumerable streams
Tumultuous *roar*, and high above its bank
The river lift, — before whose rushing tide,
Herds, flocks, and harvests, cottages, and swains,
Roll mingled down,' etc.[2])
'Wide o'er the brim, with *many a torrent* swelled,
And the mixed ruin of its banks o'erspread,
At last the *roused-up* river pours along
Resistless, *roaring;* dreadful *down* it comes
*From the* rude *mountain* and the *mossy* wild,
*Tumbling*, etc.
'Subdued,
The frost resolves into a trickling *thaw*.
*Spotted*, the mountains shine; loose sleet descends,
And floods the country round. The rivers swell,
Of bonds impatient. Sudden *from the hills*,
O'er rocks and woods, in broad brown cataracts,
A thousand *snow*-fed *torrents* shoot at once;

---

[1]) Es ist sehr merkwürdig, dass Burns, der seinem Abscheu gegen die Jagd nicht minder schroff und unverhohlen Ausdruck giebt, kein Bedenken getragen hat, die zweite Auflage seiner Gedichte (1787), in die unser Poem aufgenommen ist, den 'Noblemen and Gentlemen of the *Caledonian Hunt*' zu widmen.

[2]) Vgl. die Schilderungen in Pope's Statius (*Thebais*, I. 498 ff.), Pope's Homer (*Iliad*, V. 116 ff.) und Dryden's Virgil (*Æneid*, II. 408 ff.; *Georgics*, I. 651 f.).

And, where they rush, the wide-resounding *plain*
Is left *one* slimy *waste* . . . . . .
The *roar* of *winds* and waves, the *crush* of *ice*,' etc.
*'to the streaming clouds*
*A* shoreless *ocean tumbled*,' etc.

Hately Waddell, der eine dieser Stellen citirt, macht die Bemerkung: 'it will be seen that Thomson's accumulated out-line does not contain one twentieth part of the activity and vital force of Burns's picture.' Und in der That: wenn Burns seinem Landsmanne viel verdankt, so ist er ihm doch an Suggestionskraft des Ausdrucks, wie an Frische und Schwung des Vortrags — ich denke namentlich an die Schilderung des Hochwassers (Z. 113 ff.) — beträchtlich überlegen; das festzustellen fordert nur die Gerechtigkeit.[1])

Schon die obigen Citate liessen erkennen, dass Burns auch in zahlreichen Einzelwendungen von Thomson abhängig ist. Ein paar weitere Beispiele mögen hier Platz finden: die *'soaring* lark' (Z. 5) begegnet bei Thomson wiederholt; die 'plovers . . *wild*-whistling,' etc. (Z. 6) *Spring*, 25; die Zeilen 7—10 klingen an *Autumn*, 894f. an: 'Nurse of a people, in misfortune's school Trained up to hardy deeds,' etc.; zu Z. 30 vgl. *Spring*, 503, 7, 14; zu Z. 44—5 vgl. *Autumn*, 26 ff., 1165—9, 1216; 'yellow Autumn' (Z. 222) auch *Spring*, 112. Endlich fallen mehrere Zusammensetzungen Thomson'schen Gepräges auf (vgl. S. 126, 143): 'widespreads' (Z. 45); 'gently-crusting' (64); 'fervid-beaming' (220); 'wild-woody' (226).

Noch sei bemerkt, dass Logie Robertson zu unsern Zeilen 64—5 die Thomson'sche Schilderung des zufrierenden Flusses (*Winter*, 723—5) vergleicht und auf die an

[1]) Die von Waddell gebrauchte Bezeichnung 'out-line' für Thomson's, 'picture' für Burns' Schilderung wird man nur im Hinblick auf die künstlerische Wirkung gelten lassen können; im übrigen ist es ja gerade Thomson, der mit fast peinlicher Sorgfalt 'ausmalt', während Burns mit einigen knappen, raschen Strichen eine 'Skizze' entwirft.

beiden Stellen zu beobachtende 'frequency of the letter *r*' hinweist.[1]) —

Die wenig glückliche Idee des Feenzuges (Z. 195 ff.) ist vielleicht auf eine Pope'sche Anregung zurückzuführen. Wenigstens erinnert der fragliche Abschnitt ziemlich lebhaft an Pope's Bearbeitung der Chaucer'schen 'Erzählung des Kaufmanns,' v. 620—3 und 460—4:

'So featly tripp'd the light-foot ladies round,
The knights so nimbly o'er the greensward bound,
That scarce they bent the flowers, or touch'd the ground.
The dances ended, all the fairy train,' etc.
'The dapper elves their moonlight sports pursue . .
While tuneful sprites a merry concert made,
And airy music warbled through the shade.'

An sich sind ja das leichte Dahinschweben der Feeen und das Ertönen einer zauberhaften Musik bei ihrem Erscheinen ganz typische Züge. Burns hat das erstere recht graciös gemalt (seine Feeen tanzen auf dem 'infant ice' des zufrierenden Flusses), das letztere hingegen sehr breit und nicht sonderlich geschickt ausgesponnen.

Die Zeilen 213 ff. lassen uns an Pope's *Windsor Forest*, 330 denken, wo

'Old father Thames advanced his reverend head.'

Auch ein paar Verse aus dem *Rape of the Lock* (III. 55 ff.) haben, wie es scheint, vorgeschwebt:

'With his broad sabre next, *a chief in years*,
The *hoary* majesty of Spades *appears*;
Puts forth one *manly leg*,' etc.

Der Aufzug der Allegorieen (Z. 218 ff.) bedeutet ein rechtes Zugeständnis an den Pseudoklassizismus; ein bestimmtes Vorbild wird kaum zu ermitteln sein. Dagegen lässt sich ein solches für den Aufzug der Jahreszeiten (Z. 218 ff.) in *The Faerie Queen* [VII], VII, Str. 28—31 mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen;[2]) Burns wird

[1]) Dies onomatopoetische Mittel ist schon der klassischen Dichtung geläufig; ich erinnere nur an Vergils Georg. III. 366.

[2]) Namentlich berührt sich unsere Z. 222 'yellow Autumn wreath'd with nodding corn' mit den folgenden Spenser'schen Versen:

'Then came the Autumne all in yellow clad . .

die fragliche (übrigens sehr bekannte) Stelle irgendwo angeführt gefunden haben — den ganzen Spenser hat er erst im Jahre 1787 in die Hände bekommen.[1]) Allenfalls wäre auch denkbar, dass er Ovid's Metamorphosen II. 27 ff. — etwa in Addison's Übersetzung — vor Augen gehabt habe:

> 'Here Spring appears with flow'ry chaplets bound;
> Here Summer in her wheaten garland crown'd;
> Here Autumn the rich trodden grapes besmear;
> And hoary Winter shivers in the rear.' —

Schliesslich ist noch auf ein paar Einzelheiten einzugehen. Die Widmung an John Ballantine knüpft gedanklich an das Motto der *Kilmarnock Edition* ('*The simple Bard*, unbroke by rules of Art,' etc.), an die Dedication der *Edinburgh Edition* 1787 und an die Eingangsstrophe von *The Cotter's Saturday Night* an.[2]) Die Zeilen 15—16 greifen auf *The Vision*, II, XIII, 3 ff. zurück. Der Geist des 18. Jahrhunderts kann sich an keiner dieser Stellen verleugnen. Das gleiche trifft für die Versicherung des Dichters zu: 'Fame, *honest fame*, his great, his dear reward' (Z. 18).[3]) — In Z. 37 regt sich ein mattes Echo von Addison, *The Campaign*, 154 '[Nations with nations mix'd]. . lost *in one* promiscuous *carnage lie*;' Z. 48 'Unknown and poor — simplicity's reward' mahnt auffallend an Colley Cibber's Wort (*Richard III.*, II 2) 'Poverty the reward of honest fools;' in Z. 61 klingt der folgende Vers aus Creech's Übersetzung von Ovid, Fast. II. 792 an: 'And *all was hush'd, as Nature's* self lay dead;'[4]) Z. 62 birgt eine Reminiscenz an Alexander Lowe's Gedicht

---

> Upon his head a wreath, that was enrold
> With ears of corne of every sort, he bore,' etc.

[1]) Vgl. ChW II. 96.

[2]) Vgl. dazu S. 100.

[3]) Vgl. Pope, *Temple of Fame*, 524; Prior, *Upon Honour — A Fragment*; Rob. Lloyd, *Works*, 1774, I. 176 ('For *fame*, for *honest fame* we strive,' etc.); *The Deserted Village*, 410; u. s. w.

[4]) Cf. Dryden's berühmtere Zeile: 'All things are hush'd, as Nature's self lay dead' (*The Indian Emperor*, III 2).

*Mary's Dream* (ca. 1772), I, 1, 4 'The moon . . shed her silver light on tower and tree;' zu Z. 73 vgl. man die ähnliche Parenthese in Ramsay's *Wealth, or the Woody*, v. 94 'For he's nae poet wants the second sight;' zu Z. 111 vgl. S. 118, Anm. 1; Z. 158 parodirt ersichtlich Jesaja 50, 6 'I gave my back to the smiters;' in Z. 185 scheint Young's 'pompous ignorance' (*Night V.*, 736) mit *Deserted Village*, 294 'in all the glaring impotence of dress' zusammengeflossen zu sein; in Z. 224 endlich spiegelt sich die Fergusson'sche Wendung 'Hospitality, with open face' (*An Expedition to Fife*).

### Song — 'The Night was still' 1786

Der Eingang mag an ein Lied in *The Lark* (1740, p. 398) angelehnt sein:

'The night was still, the air serene . .
The glimm'ring moon might just be seen,' etc.;

die Zeilen 3—4 verwenden Striche aus der *Lass of Ballochmyle*, Str. I; Z. 5 erinnert deutlich an *Willy was a wanton Wag* (*Tea-Table Miscellany*, II u. ö.), III, 5 'Sae merrily round the ring they row'd;' die Schlussverse sind dem Ausgang des *Auld Goodman* (*Tea-Table Misc.*, II u. ö.) nachgebildet: '*And ay the o'erword of the* fray *Was* ever,' etc.

### Tam Samson's Elegy 1786

'Has auld Kilmarnock seen the Deil?'

Hatte Burns in *Poor Mailie's Elegy* dem Grundtone derber Komik, wie er ihn mit der litterarischen Gattung unmittelbar überkam, einige Obertöne empfindsamen Humors beigegeben, so knüpft er in unserem Gedichte wieder mehr an die robuste Art der älteren Elegieen an. Auch im Detail kommt das mehrfach zum Ausdruck.

Zu Str. II, Z. 1 'Kilmarnock lang may grunt an' grane' vgl. *Piper of Kilbarchan* (s. S. 40), I, 1 'Kilbarchan now may say Alace,' *Epitaph on William Lithgow*, I, 1 'Edinburgh may say, Ohon' und Fergusson's *Elegy on the*

*Death of Scots Music*, VIII, 1 'Ilk carline now may grunt and grane.' — Zu Z. 2—4 vgl. Fergusson's *Elegy on the Death of Mr. David Gregory*, VII, 1—2 'Great 'casion hae we a' to weep,[1]) *An' cleed* our skins *in mourning* deep.' — Z. 5 nach Fergusson's *Leith Races*, X, 7 'Tho' they should dearly pay the kane.'

Str. III, 4 stammt aus dem *Piper of Kilbarchan*, V, 4; Str. V, 4 aus dem *Epitaph on Wm. Lithgow*, III, 4.

Str. VI, 2 ist eine Erinnerung an den Vers 'The *trout, bedropt with crimson* stains,' den Burns in Dodsley's *Description of the Leasowes*[2]) las, Z. 3 ein Echo von Fergusson's *Caller Oysters*, II, 2 'The eil fou souple wags her tail.'

Str. VII, 4 'Withouten dread' = *Piper of Kilbarchan*, XII, 4; *Epitaph on Wm. Lithgow* (Watson's *Choice Coll.*, II. 67), II, 4.

Str. IX, 5 nach der oben citirten Fergusson'schen Zeile 'Ilk carline now may grunt and grane.' — Str. X, 5 'wi' tout o' trumpet' wohl nach Ramsay's *Elegy on John Cowper*, VI, 4.

Str. XII, 3 'Yon auld *gray stane,*' etc. parodirt natürlich Ossian: 'No grey stone shall rise to my renown' (*Fingal*, III); 'that dark and narrow house, whose mark is one grey stone' (*Fingal*, IV); etc. Möglicherweise hat eine gleiche parodistische Absicht auch bei Str. XIII, Z. 1 gewaltet: 'There low he lies in lasting rest.'

In Str. XV, 4 vgl. *Piper*, I, 4 'Bot quhat remeid?' und *Epitaph on Wm. Lithgow*, I, 4 'But what remeed?'

Die Zeilen 4 ff. des 'Per Contra' sind offenbar an die folgende Stelle aus Ramsay's Epistel *To his Friends in Ireland*[3]) angelehnt: ' . . cease your grieving, Allan's hale, and well, and living.' Burns citirt die letztern Worte in dem Briefe an M'Auley vom 4. Juni 1789.

---

[1]) Diese Zeile hat auch bei Str. IV, 1 von *On a Scotch Bard* vorgeschwebt.

[2]) Shenstone, *Works* 1776, II. 233.

[3]) "who, on a Report of his Death, made and published several Elegies," etc.

**Epistle to Major Logan** **1786**

'Hail, thairm-inspirin, rattlin Willie!'

Es sind im wesentlichen die Motive der älteren Reim-Episteln, die Burns in der unseren zu Grunde legt. Es bestätigt das von neuem unsere Wahrnehmung, dass das Stoffgebiet der Burns'schen Episteln verhältnismässig ein beschränktes ist. Immerhin: vermöge seines hinreissenden Temperamentes, seiner prächtigen, schier unverwüstlichen Laune und seiner grandiosen Sprachkunst hat der Dichter auch die jüngeren Episteln mit der höchsten Anziehungskraft auszustatten gewusst.

Str. VIII, Z. 2 ff. 'I' th' ither warl', if there's anither — An' that there is, I've little swither About the matter' muten an wie eine Travestie von Blair's *Grave*, 398 ff.: 'if there's an hereafter, And that there is, conscience, uninfluenc'd . . . tells every man.'[1]) Blair's Verse scheinen ihrerseits durch einen Passus in Addison's *Cato*, V 1 in-

[1]) Vgl. auch den Brief an Peter Stuart vom Aug. 1789 (ChW III. 99): 'If there be a life beyond the grave, which I trust there is,' etc. Die Schlusszeilen des *Epitaph on Wm. Muir:*

'If there's another world, he lives in bliss;
If there is none, he made the best of this'

dürften hingegen mit dieser Stelle aus Shakspere's *Julius Cæsar*, V 1 in Verbindung zu bringen sein:

'If we do meet again, why we shall smile;
If not, why then this parting was well made.'

— Auch für den vielberufenen, von Burns in einem Briefe an Cunningham (ChW IV. 84; vgl. auch die Burns-Dunlop Korrespondenz, ed. Wallace p. 267) gebrauchten Vergleich des Irreligiösen mit dem Unmusikalischen, dem gleichfalls 'superlative sources of enjoyment' verschlossen seien, sei kurz hier die Quelle genannt: es ist Henry Mackenzie's heut vergessene *Story of La Roche:* "'You regret, my friend,' said he to Mr. —, when my daughter and I talk of the exquisite pleasure derived from music; you regret your want of musical powers and musical feelings; it is a department of soul, you say, which nature has almost denied you, which, from the effects you see it have on others, you are sure must be highly delightful. — Why should not the same thing be said of religion? Trust me, I feel it in the same way, an energy, an inspiration, which I would not lose for all the blessings of sense, or enjoyments of the world," etc.

spirirt zu sein: 'If there's a power above us (And that there is, all nature cries aloud Through all her works),' etc.

Sterne'sches Empfinden klingt in den Strophen IX und XII, 6 herauf; vgl. den Anhang, Nr. 5. Ein Reflex aus dem 80. Kapitel des *Tristram Shandy* war übrigens vielleicht schon in den ersten beiden Strophen zu konstatiren.

Str. XIV, 2 ist ein Nachhall von Hamilton's 3. Epistel an Ramsay, IX, 1 'Sae little worth's my rhyming ware.'

## 1786 A Winter Night

'When biting Boreas, fell and doure'

Unser Gedicht zerfällt in drei scharf von einander geschiedene Teile. Der erste (Str. I—VI) schlägt die stimmenden Akkorde an; der zweite, der Hauptteil, bringt die eigentliche 'Ode' (Abschn. VII und VIII); der dritte (Abschn. IX) giebt einen kurzen Epilog.

Bei dem ersten Teile hätte unserm Dichter nach Waddell's Vermutung der deskriptive Exkurs zu Ossian's *Croma* vorgeschwebt. Indes können wir mit demselben Rechte annehmen, dass Burns ein paar Zeilen aus Blair's *Grave* (32 ff.) vor Augen gehabt habe: 'The wind is up: hark! how it howls! . . Doors creak, and windows clap,' etc. Jedenfalls ist die Berührung mit Ossian zu geringfügig, als dass darauf irgend welches Gewicht zu legen wäre. Passender ist der (übrigens von Southey anticipirte) Hinweis desselben Herausgebers auf die Ähnlichkeit unserer vierten Strophe mit Cowper's *Winter Morning Walk*, v. 77 ff.:

> 'How find the myriads, that in summer cheer
> The hills and valleys with their ceaseless songs,
> Due sustenance, or where subsist they now?'

Als Burns' Quelle freilich werden auch diese Verse nicht anzusprechen sein; Cowper's *Task* war Burns — soviel wir wissen — 1786 noch unbekannt. Die starke Ähnlichkeit der beiden Stellen dürfte ihren Grund darin finden, dass Cowper sowohl wie Burns von Thomson's *Autumn*, 976 ff. ihren Ausgang genommen haben:

'While congregated thrushes, linnets, larks,
And each wild throat whose artless strains so late
Swelled all the music of the swarming shades,
Robbed of their tuneful souls, now shivering sit
On the dead tree,' etc.

Inniger und zarter als bei Cowper, rührender und schlichter als bei Thomson kommt bei unserm Dichter das Mitgefühl mit den, allen Unbilden des winterlichen Sturmes schutzlos preisgegebenen Tieren zum Ausdruck. Eine Gefühlsweichheit, wie sie nicht nur Thomson[1]), sondern auch dem sensitiveren Cowper fremd ist, spricht aus unserer fünften Strophe, wo der Dichter sogar für den 'nightly robber of the fold'[2]) unter den geschilderten Umständen mildere Regungen zu empfinden bekennt.

Einige Anklänge der Burns'schen Winterschilderung an den Prolog zum VII. Buche von Gawain Douglas' Äneisübersetzung (auch auf diese hat Waddell aufmerksam gemacht), beruhen jedenfalls auf Zufall, da Burns das Buch aller Wahrscheinlichkeit nach 1786 noch nicht gekannt hat. —

Die Beschreibung der winterlichen Sonne (Str. I, 3 ff.) war Burns von verschiedenen Seiten nahegelegt. Er las in Thomson's *Winter* (v. 46 ff.; cf. 780 ff.):

'Faint are his gleams, and ineffectual shoot
His struggling rays in horizontal lines
*Through the thick air*, as, clothed in *cloudy storm*,
Weak, *wan*, and broad, he skirts *the southern sky*,
And, *soon-descending*,' etc.[3])

in Fergusson's *Daft Days*:

'[While] thro' his minimum of space,
The bleer-ey'd sun,
Wi' blinkin' light and stealing pace
His race doth run'

---

[1]) Cf. Robertson's Thomson, p. 257.

[2]) Thomson, *Autumn*, 472.

[3]) Eine Paraphrase dieser Stelle findet sich in Hervey's schwülstigen (unserm Dichter übrigens wohlbekannt gewesenen) *Meditations and Contemplations* (1750, II. 261). Das charakteristische Beiwort 'ineffectual' verwendet auch Cowper, *The Task*, V. 7.

in Blind Harry's *Wallace* (Ed. 1722, p. 75):

'While the far distant Sun with slanting Ray,
Obliquely Shone, and scarcely litt the Day.'

Aber nur die erstcitirte Stelle klingt vernehmlich bei ihm an. Wenn Burns übrigens von dem 'short-liv'd glow'r' des Phöbus spricht, so sei dazu bemerkt, dass bereits Cowper in einem Jugendlyrikum von dem 'kurzlebigen' Strahle der Wintersonne geredet hatte.[1])

Bei den Anfangszeilen der II. Strophe hat Shenstone's VII. Elegie (v. 8, 12) vorgeschwebt: 'Toil in peaceful slumber clos'd the day . . . While the rude storm alone distress'd mine ear.'[2]) Auch an Eccles. 5. 12 mag sich Burns erinnert haben: 'the *sleep* of a *labouring* man is *sweet*.'

Str. III, 3—4 und V, 5—6 sind ein Reflex der im Motto erscheinenden Verse aus *King Lear*, III, 4, 28 ff.

In Str. VI, 3—6 spiegeln sich die folgenden zwei Verse aus Beattie's *Minstrel*, Buch II (1774), Str. IX:

'Romantic visions swarm on Edwin's soul . . .
When slowly on his ear these moving accents stole,' etc.

Und wenn am Schlusse (IX, 1 ff.) die geisterhaft-visionäre Stimme mit dem ersten Hahnenschrei verhallt, so wird auch für diesen Zug der *Minstrel* massgebend gewesen sein:

'The dream is fled. Proud harbinger of day,
Who scar'd'st the vision with thy clarion shrill,
Fell *chanticleer*!' etc. [I, XXXVI].[3]) —

Der mittlere, in reinem Englisch abgefasste Teil unseres Gedichtes ist erheblich schwächer und viel weniger originell als der erste. Wie Burns selbst erklärt, ist es 'his first attempt in that irregular kind of measure in which many of our finest odes[4]) are written.'

---

[1]) *On Delia's Endeavouring to conceal her Grief at Parting* Str. VI, Z. 1.

[2]) Noch in einer späteren Zeile unseres Gedichtes (VII, 28) scheint ein Vers aus dieser selben Elegie aufzutauchen: ' . . meanly rose to bless myself alone' (VIII, 2).

[3]) Burns' 'Chanticleer shook off the pouthery snaw' lässt uns an, Fergusson's 'nae weirlike bird (i. e. cock) . . sheds the caller moisture frae his wings' (*The Ghaists*) denken.

[4]) Von Collins, Gray, Akenside u. s. w. Die Gattung der sogen.

Die ersten Zeilen ('Blow, blow, ye winds,' etc.) sind eine Paraphrase des berühmten Liedes in *As You Like It*, II, 7:

'Blow, blow, thou winter wind,
Thou art not so unkind
As man's ingratitude . . .
Freeze, freeze, thou bitter sky,
That dost not bite so nigh
As benefits forgot,' etc.

Daneben hat Burns sicherlich die nicht minder berühmten Worte Lears (III, 2) vor Augen gehabt: 'Blow, wind, and crack your cheeks! rage! blow! . . And thou, all-shaking thunder . . Crack nature's moulds, all germens spill at once, That make ingrateful man! . . I tax not you, you elements, with unkindness,' etc.

Indes die Hauptmasse des zweiten Teiles hat doch mit diesen Stellen wenig oder nichts zu thun. Das Shakspere'sche 'ingratitude' hat sich bei Burns verallgemeinert zu Unfreundlichkeit und Hartherzigkeit des Menschen gegen seinen Mitmenschen; der soziale Gegensatz zwischen dem Reichen und dem Armen ist bei ihm ins Feld der Betrachtung getreten und erfährt eine grelle Beleuchtung; auf den Unglücklichen, den 'friends and fortune quite disown,' wird der Blick gelenkt, ja auch auf den Elenden in 'the dungeon's grim confine'; Mitleid und Nachsicht mit ihnen werden anempfohlen; schliesslich wird hilfsbereite Brüderlichkeit als höchstes Ziel hingestellt.

Dies die Grundzüge; der mild-humanitäre Geist des 18. Jahrhunderts prägt sich in ihnen deutlich genug aus. Im einzelnen zeigt das Gewebe einen starken Einschlag von Goldsmith und Thomson, einen schwächeren von Young und Blair.

Goldsmith hat durch nachstehende Verse seines *Deserted Village* (v. 275 ff.) Einfluss geübt:

'The man of wealth and pride
Takes up a space that many poor supplied;

---

pseudopindarischen Ode war ja durch Cowley's Publikation von 1656 in allgemeine Aufnahme gekommen.

Space for his lake, his park's *extended* bounds . . .
His seat . . indignant spurns the cottage from the green . .[1])
To see ten thousand baneful arts combined
To *pamper luxury*[2]) . . . Ah! turn thine eyes
Where the poor houseless shivering female lies . .
Near her betrayer's door she lays her head,
And pinched with cold, and shrinking from the shower,' etc.

Das letzte Motiv erscheint bei Burns folgendermassen erweitert: 'Perhaps, this hour[3]) . . She strains your infant to her joyless breast,[4]) And with a mother's fears shrinks at the rocking blast.'

Namentlich der achte Abschnitt unseres Poems ist zweifellos von *Thomson* (*Winter*, 322 ff.) inspirirt:

'Ah! little *think* the gay licentious proud,
Whom pleasure, power, and affluence, surround . .
How many pine in *want* and *dungeon*-glooms
. . . . . how many drink the cup
Of baleful grief, or eat the bitter bread
Of *misery*; sore pierced by wintry winds,
How many shrink into the *sordid hut*
*Of* cheerless *poverty*[5]) . . . *Thought* fond man

[1]) Vgl. Rousseau's Wort 'Quand je vois s'élever un palais, je crois voir tomber vingt chaumières.'

[2]) Vgl. Milton's *Comus*, v. 770 und Fergusson's *Ghaists* (Abschn. V): the rich chiels . . Pamper'd at ease by ither's industry.'

[3]) Ein Echo von *Deserted Village*, 339 '*Even now*, *perhaps*, by cold and hunger led,' etc. Auch den charakteristischen Ausdruck "erring man' (VIII, 11) verdankt Burns möglicherweise dem *Deserted Village* (v. 424).

[4]) Eine ganz ähnliche Schilderung entwirft Anna Seward in ihrer *Epistle to Cornelia*. Leider habe ich nicht ermitteln können, wann dies Gedicht veröffentlicht worden ist. Die fragliche Stelle lautet:

'See, in its speaking tints, the ruin'd maid,
By solemn vows, and tender trust betray'd . . .
Smote by sore famine and the Winter's wind . .
And oft to her chill'd bosom pressing wild,
Pledge of his love, her little, helpless child,
Near the false youth she strays,' etc.

[5]) Auch diese Verse sind dem Paraphrasirgelüste James Hervey's nicht entgangen: 'Ye that sit easy and joyous, in your commodious Apartments . . . be mindful of your *Brethren*, in the chearless Tenement of Poverty. Their shattered Panes are open to the piercing Winds;' etc. etc. (*Medit. and Contempl.* [s. oben S. 161] II. 279).

Of these and all the thousand nameless ills
That one incessant struggle render life . .
The conscious heart of charity wou'd warm,
And her wide wish *benevolence* dilate;
The social tear would rise, the social sigh . . .
And here can I forget the generous band,[1])
Who, touch'd with human woe, redressive search'd
Into the horrors of the *gloomy jail?*
Unpitied and unheard where misery moans,
*Where* sickness *pines*, where thirst and hunger burn,
And *poor misfortune* feels the lash of vice? . . .
While . . . . . little tyrants *raged* . .
Ye sons of mercy! yet resume the search;
Drag forth the *legal* monsters into light,
Wrench from their hands *oppression's iron* rod,' etc.

Die Burns'sche Zeile (VII, 12) 'Ev'n in the peaceful rural vale' ist ein Nachhall von *Winter*, 343 f. 'Ev'n in the vale, where wisdom loves to dwell With friendship, *peace*,' etc.;[2]) Erinnerungen aus *Spring*, 363 und *Autumn*, 351 ff. verquicken sich in den Versen 18-9 ('the simple, rustic hind,' etc.); eine Reminiscenz aus *Spring*, 1125 f. blinkt in den Zeilen 27-8 durch; das Burns'sche 'sunk in beds of down' (VIII, 1)[3]) ist nur eine Steigerung des Thomson'schen 'sunk in beds' (*Autumn*, 1250). Der VIII. Abschnitt scheint ganz auf Thomson's milde, versöhnende Art gestimmt zu sein.

Die für unser Gedicht (speciell VII, 4—7) in Betracht kommenden Stellen aus Young waren bereits für ein früheres Burns'sches Poem heranzuziehen; s. S. 59, zu

---

[1]) scil. das 'Jail Committee,' 1729.

[2]) Zu Z. 13 'Truth, weeping, tells the mournful tale' vgl. etwa Falconer, *The Shipwreck*, I 'While conscious Truth unfolds her piteous tale.'

[3]) Vgl. die Cowper'sche Apostrophe (*The Task*, I. 362): 'Come hither, ye that press your beds of down,' etc. Dass sich Burns in unserm Gedichte ausserordentlich nahe mit Cowper berührt, könnte durch die Anführung weiterer Parallelstellen — namentlich aus *The Time-Piece* — leichtlich dargethan werden. Als 'Quelle' kommt Cowper, wie schon oben gesagt, für Burns nicht in Betracht; letzterer erscheint nur "von derselben Zeitströmung getragen" (Brandls *Coleridge*, S. 98).

*Man was Made to Mourn.* Vermutlich haben Burns auch einige Zeilen dieses seines eigenen 'Dirge' (III, 3 f.; VII ff.) im Sinne gelegen.

Die Zeilen '[Luxury] eyes the simple, rustic hind . . . A creature of another kind, Some coarser substance, unrefin'd, Plac'd for her lordly use, thus far, thus vile, below' (VII, 18 ff.) sind offenbar durch *The Grave,* 218 ff. angeregt:

'The petty tyrant . .
Who fix'd his iron talons on the poor,
And grip'd them, like some lordly beast of prey . .
(As if a slave were not a shred of nature,
Of the same common substance with his lord),'

Verse freilich, die ungleich weniger schrill und bitter als die Burns'schen an unser Ohr klingen.

An sein eigenes Gedicht *The Cotter's Saturday Night* (Str. X) knüpft Burns in den Versen VII, 26 ff. an (vgl. S. 103); in VIII, 4 taucht eine Zeile aus seinem *Ah! Woe is Me, My Mother Dear* (III, 2) auf.

1786 **Song — 'Yon Wild Mossy Mountains'**

Die zweite Strophe des Liedes klingt wie eine Variation der folgenden Zeilen aus der in Nr. 406 des Spectator mitgeteilten *Lapland Ode:*

'The wat'ry length of these unjoyous moors
Does all the flow'ry meadows pride excel;
Through these I fly to her my soul adores,' etc.

Wie mit dem Ausdruck 'polish'd . . darts' in Str. V, 3, so greift Burns auch in Str. IV, 1 'She is not the fairest, altho' she is fair' auf seinen Erstlingsversuch *O, Once I Lov'd a Bonie Lass* (II, 1) zurück. — Die vierte Zeile:

'But I lo'e the dear lassie because she lo'es me'

ist dem Liede *How pleasing 's my Damon, &c.*[1]) entlehnt:

'And I love the dear shepherd, because he loves me.'

Der Gedanke an sich ist häufig; ich erinnere nur an den Refrain des bekannten (ja auch in Herder's Volkslieder

[1]) *The Vocal Magazine*, 1784, Song 835, p. 224.

aufgenommenen) 'mad song' *One Morning very early* (ca. 1750):

'I love my love, because I know my love loves me,'

und an das Liedchen *My Dog and I* (ca. 1672—85):

'Lavender's green, lavender's blue,
You must love me, 'cause I love you,' etc.

Der Preis der 'Güte' der Geliebten in Str. VI scheint durch Thomson inspirirt:[1])

'such a mild light
Of careless charms, of unaffected beauty,
Such more than beauty, such endearing goodness,' etc.[2])
(*Edward and Eleanora*, II 3).

## Address to a Haggis 1786

'Fair fa' your honest, sonsie face'

Als Quelle dieses Kabinettstückes Burns'scher Genrekunst kommen nicht sowohl Fergusson's *Caller Oysters* in Betracht,[3]) als vielmehr Thomson's *Autumn*, v. 503 ff. und namentlich Fergusson's *Good Eating*. Ich beschränke

---

[1]) Nur äusserlich, dünkt mich, kommen unsern Versen solche Stellen näher wie Shakspere's

'*Kindness* in women, not their beauteous looks,
Shall win my love,'

oder Rochester's:

'*Kindness* has resistless charms,
All things else but weakly move,'

oder die Zeilen des Liedes *Yes, Daphne* (*The Hive*, III. 74, 1725):

'Beauty may captivate the sense,
But *kindness* only gains the heart,' u. a. m.

[2]) Vgl. dazu auch die Burns'sche Briefstelle (1781; ChW I. 77): 'Your uncommon personal advantages .. do not so much strike me ... but that amiable goodness, that tender, feminine softness, that endearing sweetness of disposition,' etc. Unseres Dichters Bekanntschaft mit Thomson's Werken datirt ungefähr aus dem Jahre 1778. — Beiläufig sei bemerkt, dass auch die auf den citirten Passus folgenden Worte 'with all the charming offspring of a warm feeling heart' eine Erinnerung an Thomson (*Autumn*, 1029) darstellen.

[3]) Meyerfeld, Robert Burns (1899), p. 85. Auch M.'s Angaben über die Entstehung der *Address* bedürfen der Korrektur; vgl. HH I. 408.

mich auf die Wiedergabe einiger Zeilen des letztgenannten Gedichtes:

'Hail, Roast Beef! monarch of the festive throng . .
. . . . . can the glassy streams
Of Pactolus, that o'er its golden sands
Delightful glide, thy luscious drops outvie
That from thy sides imbrown'd unnumber'd fall?
Behold, at thy approach what smiles serene
Beam from the ravish'd guests. — Still are their tongues,
While they with whetted instruments prepare
For deep incision.[1]) — Now the abscess bleeds,
And the devouring band, with stomachs keen
And glutting rage, thy beauteous form destroy . . .
Be kind, ye Powers! and still propitious send
This paragon of feeding to our halls . . .
And lo! the table, wrapt in cloudy steams,
Groans with the weight of the transporting fare,
That breathes frankincense on the guests around,' etc.

Die V. Strophe erneuert Motive aus *Scotch Drink*, XVII; die Strophen VI und VII variiren das Thema von *The Author's Earnest Cry and Prayer*, XXVIII ff., weisen dabei aber eine prächtige Fülle strotzenden Eigenlebens auf. —

Str. III, Z. 1 zielt vielleicht parodistisch auf Thomson, *Liberty*, V. 620 'See! social Labour lifts his guarded head.' In Str. V, 1—4 scheinen Reminiscenzen zusammengeflossen zu sein aus Hamilton's Wallacebearbeitung (1722, p. 26):

'Such Meat and Drink as they to him allow,
Would kill and Poison ev'n a very Sow'

und Beattie's *Lines to Mr. Ross:*

'. . . . they gar fouk spew
For downright skonner.'

Str. VII, 5—6 beruht offenbar auf Ossian: 'Warriors fell by thy sword, as the thistle by the staff of a boy' (*Carric-thura*), 'Cuthullin cut off heroes like thistle' *Fingal*, II), 'the people fell before him; as the grass by the staff of the boy, when he whistles along the field, and the grey beard of the thistle falls' (*Lathmon*); u. s. w.

---

[1]) Vgl. auch Swift's bekanntes *Gently stir, and blow the Fire.*

Auch ein Reflex aus Fergusson's *Farmer's Ingle* mag in die VII. Strophe hineinspielen:

'On sicken food has mony a doughty deed
By Caledonia's ancestors been done;
By this did mony wight fu' weirlike bleed
In brulzies frae the dawn to set o' sun:
'Twas this that brac'd their gardies [i. e. arms], stiff and strang,' etc.

**Song — Bonie Dundee** **1787**

'O, whar gat ye that hauver-meal bannock?'

Der ersten Strophe liegt D'Urfey's (?) Lied *Jockey's Escape from bonny Dundee* zu Grunde, das Burns aus Blackletterdrucken[1]) wie aus verschiedenen Liedersammlungen (*Pills to Purge Melancholy*; Roberts's *Coll. of Old Ballads*, 1723, I. 275 u. s. w.) gekannt hat.

Auch in der zweiten Strophe knüpft Burns mehrfach an volkstümliche Lieder an; so in den Zeilen 1 und 8 an das Wiegenlied *My dear Cock, etc.* (D'Urfey's *Pills, The Lark* u. s. w.): 'Give me thy sweet lips . . . I'll feed thee, I'll stroak thee, I'll make thee a man,' etc.; in Z. 3 an *Lady Anne Bothwell's Lament* (Watson's *Choice Collection*, III; *The Tea-Table Miscellany*, II; u. s. w.)[2]): 'Balow, my Darling, sleep a while, And when thou wak'st then sweetly smile; But smile not as thy Father did,' etc.; und in Z. 5 an *Bessy Bell and Mary Gray*, I, 3 (*Tea-Table Misc.*, I u. ö.): 'They bigg'd a bower on yon burn-brae.'

In Str. II, 5 f. taucht eine Stelle des Burns'schen *Halloween* auf: 'the *bonie* winding *banks, Where* Doon *rins, wimplin, clear*' (II, 1 f.); ein Vers der von Burns im *Scots Musical Museum*, IV. 331 (1792) mitgeteilten *Fine Flowers in the Valley* ('I wad cleed thee in the silk so fine') klingt in Z. 7 merklich an.

---

[1]) Vgl. Ebsworth's *Roxburghe Ballads*, VIII. 187; 453 ff.

[2]) Über die (englischen) Vorstufen dieses Liedes vgl. *The Roxrghe Ballads*, VI. 576 ff.

**1787 Lament for the Absence of William Creech**

'Auld chuckie Reekie's sair distrest'

Die scherzhafte Allitteration 'O, Willie was a witty wight' (Str. II, 1) ist augenscheinlich durch die Titel- und Anfangszeile eines berühmten Liedes von Hamilton of Gilbertfield (?)[1]) angeregt: 'Willy was a wanton wag.'[2]) Offenbar sind auch die Zeilen 3—4 von Str. III hervorgerufen durch die, in eben jenem Liede vorkommenden Verse 'And ay whatever Willy said, It was still hadden as a law,' und hat Hamilton's 'And was not Willy well worth gowd?' den Burns'schen Vers 'We 've lost a birkie weel worth gowd' (III, 5) inspirirt.

'[Willie] had o' things an unco sleight (i. e. skill)' (II, 2) ist vielleicht mit Anspielung auf Ramsay's *Richy and Sandy*, v. 53 gesagt, wo von Addison gerühmt wird: 'Of ilka thing he had an unco' skill.' Ein Vers aus desselben Ramsay dritter Epistel an Hamilton ('. . ony sour-mou'd girning bucky') klingt in unserer IX. Strophe an: 'Now ev'ry sour-mou'd girnin' blellum.' Und eine Stelle aus Hamilton's 3. Epistel an Ramsay ('Lang may thou live . . . Until thou claw an auld man's pow') hat unserm Dichter zwei Zeilen seiner Schlussstrophe eingegeben: 'Until a pow as auld's Methusalem He canty claw,' etc.

Die X. Strophe berührt sich mit einigen Notizen des Tagebuchs, das Burns auf seiner 'Border Tour' geführt hat, insbesondere mit dem Satze 'Jed, pure be thy crystal streams, and hallowed thy sylvan banks!' (ChW II. 107). Beim Niederschreiben dieser Worte haben Burns, wie mich dünkt, ein paar Verse aus Thomson's *Autumn* (889 ff.) im Sinne gelegen:

> 'the Tweed, pure parent stream
> Whose pastoral banks first heard my Doric reed,
> With sylvan Jed,' etc.

Auch in unsere XI. Strophe stiehlt sich, so scheint es,

---

[1]) Vgl. *Notes and Queries*, 5th S. II. 74.

[2]) *Tea-Table Miscellany*. II, 1725; *Orpheus Caledonius*, 1726; *The Lark* (1740, p. 356); u. ö.

eine Thomsonerinnerung ein; zu den Zeilen 3 f. vgl. man *Winter*, 318 ff. 'the deadly Winter . . . lays him along the snows . . Stretched out, and bleaching in the northern blast.' — Der Rahmen der genannten Strophe ist (halb parodistisch) von Bibelstellen geborgt, wie 'If I forget thee, O Jerusalem, let my right hand forget her cunning,' etc. (Psalm 137, 5).

**Elegy on the Death of Sir James Hunter Blair** 1787

'The lamp of day, with ill-presaging glare'

Die Inscenirung der Vision Caledonia's ist ersichtlich im Hinblick auf Shenstone[1]) und Ossian erfolgt; zumal die stereotypen Stimmungsmittel des letztern hat sich Burns in weitem Umfange zu eigen gemacht. Im einzelnen möchte ich zu Str. I, 1-3 und XI, 4 hinweisen auf *Temora* (Book I): 'The setting sun was yellow on Dora. Grey evening began to descend. Temora's woods shook with the blast of the unconstant[2]) wind . . . I stood in the wood alone. I saw a ghost on the darkening air . . . But he passed away in his blast,' etc.; zu Str. I, 4, III und VI, 3 auf *Croma* (Note; Third Bard): 'The wind still sounds between the hills; and whistles through the grass of the rock . . . The clouds, divided, fly over the sky, and show the burning stars. The meteor, token of death! flies sparkling through the gloom,' etc.; zu Str. IV und VII, 2 auf *Cath-loda* (Duan First): '. . Turthor's stream, that sent its sullen roar, by night, through Gormal's misty vale. A moon-beam glittered on a rock; in the midst, stood a stately form; a form with floating locks . . . She throws a broken song on wind. At times she tosses her white arms: for grief is dwelling in her soul,' etc.; und zu Str. X auf *Carthon*: 'But thou shalt not die unknown . . . my

[1]) *Elegie VII.* Vgl. auch S. 56.

[2]) Cf. *Fingal*, IV 'The unconstant blast blew hard,' etc. Burns hat diesen Zug auch in der — überhaupt leicht von Ossian tingirten — Eingangstrophe seines Liedes *The Gloomy Night* (1786) verwertet.

bards are many, O Carthon! Their songs descend to future times. The children of years to come shall hear the fame of Carthon,' etc.

Der Stil des Gedichtes trägt, soweit er nicht ossianisch gefärbt ist, einen durchaus (pseudo-)klassizistischen Charakter; besonders deutlich prägt sich das in der unglaublich gespreizten VIII. Strophe aus. —

Str. V, 1 erinnert an Thomson's *Liberty*, I. 35 'My heart beat filial transport at the sight' (scil. beim Erscheinen der 'fair majestic power of Liberty'); der Gedanke von VI, 1 ('Revers'd that spear,' etc.) begegnet uns beispielsweise auch in einigen Zeilen *On Lord Chatham's Bust* (1782):[1])

'Her trophies faded, and revers'd her spear,
See England's Genius bend o'er Chatham's bier,' etc.;

in VI, 2 f. klingt eine bekannte Miltonstelle an: 'who . . unfurl'd The imperial ensign; which . . Shone like a meteor,' etc. (*Par. Lost*, I. 535 ff.); 'fair Freedom's blossoms' in IX, 2 gemahnt an Goldsmith's 'fair freedom . . blooms' (*Traveller*, 365-9; cf. Haliburton 236); eine Reminiscenz aus der *Elegy on Stella* (IX, 4) drängt sich in IX, 3 ein; das Sentiment endlich der X. Strophe dürfte wesentlich aus Shenstone geflossen sein (*Elegy* III, Str. I f.; *The School-mistress*, I; u. s. w.).

**1787** **Verses Written with a Pencil at Taymouth**
'Admiring Nature in her wildest grace'

Unsere Verse stehen litterarhistorisch mitten inne zwischen Dichtungen wie Addison's *Letter from Italy*, Dyer's *Grongar Hill*, Thomson's *Spring* (v. 949-55) und *Summer* (1409-54) einerseits und gewissen Strophen von *Childe Harold's Pilgrimage*[2]) anderseits. Ihre Inspiration

[1]) *An Asylum for Fugitive Pieces* (London, 1785), I. 51.

[2]) I, XV ff.; XXX; etc. — Wie einige Verse der letztgenannten Strophe an die Burns'schen Zeilen 9-10 erinnern (Th' outstretching lake, imbosomed 'mong the hills, The eye with pleasure and amazement fills'), so klingen diese wieder an Addison's *Letter*, v. 73-4 an: 'An amphitheater's amazing height Here fills my eye with terror and delight.'

scheint mir wesentlich Thomsonisch. Für einzelne Zeilen steht das ganz ausser Zweifel; so hat bei dem ersten Verse ersichtlich *Autumn*, 1308 vorgeschwebt: 'Admiring sees her (i. e. Nature) in her every shape,'[1]) und giebt v. 14 ein deutliches Echo von *Spring*, 915 'the swelling mounts Thrown graceful round by Nature's careless hand.' Der in Z. 19 erscheinende Vergleich der Gebirgswälder mit einem Theater ist zwar typischer Natur,[2]) doch darf darauf hingewiesen werden, dass sich gerade Thomson desselben mit einer gewissen Vorliebe bedient hat; vgl. *Summer*, 649 f., 719 f. ('blackening woods High-raised in solemn theatre around'), *Liberty*, IV. 349 u. s. w.

Die 3. Zeile 'O'er many a winding dale and painful steep' klingt wie ein Nachhall des folgenden Verses aus Philips' *Splendid Shilling:* 'O'er many a craggy hill and barren cliff.' Des Einsiedlers 'mossy cell' in Z. 18 spiegelt einen — im 18. Jahrhundert allerdings fast gemeinplätzlich gewordenen — Ausdruck des *Penseroso* (v. 169) wider.

## The Humble Petition of Bruar Water 1787

'My lord, I know, your noble ear'

Die scherzhafte Einkleidung unseres Gedichtes entstammt wohl Ramsay'schen Poemen wie *An Address of the Muse to George Drummond the Lord Provost, The City of Edinburgh's Salutation to the Marquis of Carnarvon* und *The Author's Address to the Town-council of Edinburgh.*

Der Stil zeigt neben klassizistischen Elementen[3]) und

---

[1]) Vgl. S. 73.

[2]) Cf. 'a woody theatre Of stateliest view' (*Paradise Lost*, 141-2; vgl. Todd's Anmerkung zu dieser Stelle), 'woods over woods in gay theatric pride' (Goldsmith's *Traveller*, v. 108; von Haliburton zu unserm Verse citirt), 'where the woods . . . Like rising theatres are seen' (Herd's *Scots Songs*, I. 205) u. s. w.

[3]) Man beachte besonders die Reimwörter 'seat : retreat,' 'flow'rs : show'rs,' 'dawn : lawn,' 'trees : breeze,' 'adorn : thorn' u. s. w.: lauter Reime, die bei den klassizistischen Dichtern zu Hunderten vorkommen.

einem 'small sprinkling of scotticisms'[1]) einen leisen Thomson'schen Einschlag, der sich namentlich in Bildungen wie 'dry-withering' (I, 7; cf. *Spring*, 115), 'prone-descending' (VII, 8; cf. *Summer*, 1145), 'close-embow'ring' (X, 8; cf. *Autumn*, 208) u. s. w. kundgiebt. *Spring*, 410-1 ('Straight as above the surface of the flood They *wanton* rise,' etc.) klingt in Str. II, 3 f. leicht an; desgleichen *Winter*, 735-6 ('the distant waterfall Swells in the breeze') in Str. IX, 7 f. Die Burns'sche Wendung 'the reaper's nightly beam' (IX, 5; vgl. auch Burns' Lied *Lassie wi' the Lint-white Locks*, Str. IV) lässt uns an die schönen Verse aus Thomson's *Hymn* denken: 'Ye harvests . . Breathe your still song into the reaper's heart, As home he goes beneath the joyous moon.' —

Einen Nachhall der berühmten Shaksperezeilen des *Allegro* (133-4) gewahren wir in Str. VI, 1 ff.; Str. VIII, 3 'Despising worlds with all their wealth' mag auf den Crawford'schen Vers 'Despising kings and all that's great'[2]) bewusst anspielen. Wichtiger ist, dass bei VIII, 5 f. und IX, 6 ein paar Zeilen des Blair'schen *Grave* (104 ff.; 57) vorgeschwebt haben:[3])

'every flower
Vied with its fellow-plant in luxury
Of dress,'[4])
'By glimpse of moon-shine, chequ'ring through the trees,'

und dass in IX, 1—4 Thomson's *Summer*, 53 ff. mit Beattie's *Minstrel*, I 20, 1 ff. zusammengeflossen ist:

'And oft he[5]) traced the uplands, to survey,
When o'er the sky advanced the kindling dawn,
The crimson cloud . . . and mountain grey,

---

[1]) Zu III, 1 '.. I grat wi' spite and teen' vgl. Ramsay's 2. Epistel an Hamilton, v. 43 '. . girn wi' spite and teen.'

[2]) ''Twas summer, and the day was fair': *Tea-Table Miscellany*, I, u. ö.

[3]) Die zweite dieser Stellen wird von Haliburton (a. a. O.) citirt.

[4]) Mit dem Motiv der Birkenlaube (VIII, 7—8), das bei Blair nicht erscheint, war Burns u. a. durch Ramsay's *Now wat ye wha I met yestreen* (IV, 4) vertraut.

[5]) Scil. der junge Dichter.

And lake, dim-gleaming on the smoky lawn . . .[1])
And oft the craggy cliff he loved to climb,
When all in mist the world below was lost,' etc.

Die zweite Hälfte der IX. Strophe wurzelt der Hauptsache nach in einem persönlichen Erlebnisse des Dichters; Walker hat darauf aufmerksam gemacht (vgl. Scott Douglas's *Burns*, IV. 272 f.).

## Lines on the Fall of Fyers 1787

'Among the heathy hills and ragged woods'

Wie die meisten Schilderungen der bewegten Natur bei Burns, verdankt auch die unsere den Thomson'schen *Seasons* mehrere charakteristische Striche; vor allem hat die Beschreibung eines Wasserfalls in *Summer*, 594 ff. vorgeschwebt:

'At first, an azure *sheet*, it rushes broad;
Then *whitening* by degrees, as *prone* it falls,
And from the loud-*resounding rocks* below
*Dashed* in a cloud of *foam*, it sends aloft
A *hoary mist*, and forms a *ceaseless shower*.
Nor can the tortured wave here find repose,
But, *raging still amid the shaggy rocks*,' etc.

Weiterhin klingen folgende Thomsonstellen in unsern *Lines* vernehmlich an:

'*whitening down* their *mossy*-tinctured *stream*
*Descends* the billowy *foam*' (*Spring*, 380-1),
'*Down* comes a deluge of sonorous hail,
Or *prone-descending* rain. *Wide*-rent, the clouds
*Pour* a whole *flood*,' etc. (*Summer*, 1144-6),
'The *dim-seen* river seems
Sullen and slow to roll the *misty* wave' (*Autumn*, 719-20).

Bei der, wenige Tage vor unseren Zeilen verfassten Schilderung des Falles von Moness (*The Birks of Aberfeldie*, III—IV) hat sich Burns von Thomson's Einflusse viel mehr zu emancipiren gewusst; kaum dass sich dieser

[1]) Vgl. auch des Marquis of Montrose *Excellent New Ballad*. II, XII:

'The misty mount, the smoking lake,
The rock's resounding echo,' etc.

in ein paar Compounds wie 'deep-roaring' und 'fragrant-spreading' äussert, die eine wiederholt erwähnte Stilmanier des älteren Poeten widerspiegeln.[1])

1787 **Castle Gordon**

'Streams that glide in Orient plains'

Unser Gedicht, dem nach Inhalt und Stimmung zwei andere Burns'sche Lyrika nah verwandt sind,[2]) behandelt ein in der Poesie des 18. Jahrhunderts ziemlich häufiges Motiv, das seine Wurzeln bis in die Antike — es sei etwa an Virgil's Georgica II. 136 ff. erinnert — hinabzusenken scheint. Burns kannte es aus Addison's *Letter from Italy*, 105-18, aus Shenstone's 14. Elegie,[3]) aus Joseph Warton's *Verses, Written at Montauban in France, 1750,* aus Beattie's *Minstrel*, I, VI und namentlich aus Thomson's *Summer* (v. 860 ff.) und *Liberty* (IV. 344 f.; V. 8 ff., 554 ff.), welch letztere Dichtungen ihre deutlichen Spuren in unsern Lyricis hinterlassen haben:

'But what avails this wondrous waste of wealth
This gay profusion of luxurious bliss . . . . .
What their unplanted fruits? what the cool draughts,
The ambrosial food, rich gums, and spicy health,
Their forests yield? . . . . . .
What all that Afric's golden rivers roll,
Her odorous woods, and shining ivory stores?
Ill-fated race! the softening arts of peace . . .
Kind equal rule, the government of laws,
And all-protecting freedom . . . . . .
These are not theirs. The parent-sun himself
Seems o'er this world of slaves to tyrannize
. . . . . or . . . to ruthless deeds,

[1]) Beiläufig mag erwähnt sein, dass in dem Verse 'The hoary cliffs are crown'd wi' flowers' (*The Birks of Aberfeldie*, IV, 1) nur ein Echo von Beattie's *Minstrel*, I 59, 7 laut wird: 'The trees with foliage, *cliffs with flowers are crown'd.*'

[2]) *The Author's Earnest Cry and Prayer*, Str. XXVI f. (1785/6) und *Their Groves o' Sweet Myrtle Let Foreign Lands Reckon* (1795).

[3]) Vgl. auch *Elegy XXIII.*

Mad jealousy, blind rage, and fell revenge,
Their fervid spirit fires,' etc.
'Ev'n, cheer'd by me (i. e. Liberty), their (i. e. the Swiss') shaggy mountains charm,
More than or Gallic or Italian plains,' etc.[1])
'Let other lands the potent blessings boast
Of more exalting suns . . . Let Gallic vineyards burst
With floods of joy; with mild balsamic juice
The Tuscan olive. Let Arabia breathe
Her spicy gales, her vital gums distil.
Turbid with gold let southern rivers flow;
And orient floods draw soft, o'er pearls, their maze . . .
Yet nor the gorgeous East, nor golden South . .
Shall with Britannia vie, while, goddess, she
Derives her praise from thee, her matchless charms,
Her hearty fruits the hand of freedom own,
And, warm with culture, her thick-clustering fields
Prolific teem. Eternal verdure crowns
Her meads; her gardens smile eternal spring,' etc.

Das Motiv des Gegensatzes einer herrlichen Landschaft und ihrer jämmerlichen Bewohner hat ja auch Goldsmith im *Traveller*, v. 105 ff. angeschlagen — ersichtlich unter dem Einflusse Addison's und Thomson's; fast ein halbes Jahrhundert später sehen wir den Pilger Childe Harold dieselbe Strasse ziehen (I, XVII f.).

Die ersten Zeilen der Schlussstrophe atmen eine Thomson'sche Stimmung, wie sie besonders im *Autumn* ausgeprägt erscheint (v. 654 ff.; 1235 ff.). — Im Ausdruck erinnert die Wendung 'Life's poor day' (Z. 6) an Gray's 'life's little day' (*Ode on the Spring*), die gehäufte Allitteration in Z. 8 ('Where waters flow and wild woods wave') an den Vers James Graeme's (*Elegy II*, VII, 4) 'Where wild woods thicken, and where waters flow.'

### On Scaring some Waterfowl in Loch Turit 1787
'Why, ye tenants of the lake'

Die beiden ersten Abschnitte (Z. 1—4; 13—18) sind im wesentlichen eine Paraphrase der Eingangstrophen von

[1]) Cf. Burns' *Farewell* (HH II. 215): 'Farewell, old Scotia's bleak domains, Far dearer than the torrid plains, Where rich ananas blow,' etc.

Burns' *Address to a Mouse* (1785)[1]; doch ist in unsere Zeilen kaum ein Hauch von der jenem älteren Gedichte in so hohem Masse eigenen Innigkeit der Empfindung übergegangen.

Der dritte Abschnitt (Z. 19—26) kondensirt folgende zwei Stellen der *Seasons:*

'They (d. h. die Raubtiere) too are tempered high,
With hunger stung and wild necessity;
Nor lodges pity in their shaggy breast.
But man, whom Nature formed of milder clay,
With every kind emotion in his heart,
And taught alone to weep . . shall he, fair form!
Who wears sweet smiles, and looks erect on heaven,
E'er stoop to mingle with the prowling herd,' etc. (*Spring*, 345 ff.)

'the gleaming morn,
When beasts of prey retire, that all night long,
Urged by necessity, had ranged the dark,
As if their conscious ravage shunned the light
Ashamed. Not so the steady tyrant man,
Who with the thoughtless insolence of power
Inflamed . . . . . .
For sport alone pursues the cruel chase[2]) . .
Upbraid, ye ravening tribes, our wanton rage,
For hunger kindles you, and lawless want;
But, lavish fed, in Nature's bounty rolled,
To joy at anguish and delight in blood
Is what your horrid bosoms never knew' (*Autumn*, 386 ff.).

Auf besondere Originalität können übrigens auch Thom-

[1]) Auf beide Gedichte scheint Peter Pindars parodistische *Ballade to a Fish of the Brooke* zu zielen:

'Why flyest thou away, with fear?
Trust me, there's nought of danger near,
I have no wicked hooke . . .
O harmless tenant of the flood,
I do not wish to spill thy blood . . .
Enjoy thy streame, O harmless fish,' etc.

Ein anderer Pfeil desselben Satirikers hat sich den Anfangsvers der *Address to a Mouse* zum Ziel gewählt:

'Poor little reeling, thoughtless soul,' etc.

(The Drunken Fly, in *Tales of the Hoy*, 1798).

[2]) Cf. Cowper's *Task*, III. 326 'Detested sport, that owes its pleasures to another's pain!'

son's Auslassungen keinen Anspruch machen; sie sind einerseits (*Spring*, 335 ff.; 356 ff.) von Ovid abhängig[1]), anderseits berühren sie sich mit Stellen aus Rochester's *Satire against Mankind*[2]), D'Avenant's *The Play-house to be Let*[3]) u. s. w., resp. mit den antiken Vorbildern derselben. — Z. 19 'The eagle, from the cliffy brow' ist ersichtlich ein Reflex von Thomson, *Summer*, 607 f. 'from the cliff, to whose dark brow He clings, the . . eagle soars,' etc. Vielleicht durften bereits die Zeilen 15 ff. auf Thomsonsche Impulse zurückgeführt werden: '[Man] the lord, and not the tyrant, of the world' (*Spring*, 240), '[man] the lord of all below' (*Autumn*, 95), etc.

## On the Death of Robert Dundas 1787

'Lone on the bleaky hills, the straying flocks'

Die naturschildernden Züge des Gedichtes, das, wie die meisten Burns'schen Nänien, sich mühsam an den

---

[1]) Metam. XV. 75-128 (in Dryden's Übersetzung v. 101-185). [Weder bei Logie Robertson noch bei Morel finde ich darüber etwas angemerkt.] Auch auf Plutarch's und Montaigne's diesbezügliche Essays mag kurz hingewiesen sein.

[2]) 'Be judge yourself, I'll bring it to the test,
Which is the basest creature, man or beast:
Birds feed on birds, beasts on each other prey,
But savage man alone does man betray.
*Prest by necessity*, they kill for food;
Man undoes man, to do himself no good:
With teeth and claws by nature arm'd, they hunt
Nature's allowance, to supply their want.
But man,' etc.

Zwei weitere Verse der *Satire* erinnern lebhaft an unsere Z. 23-4:

'Blest glorious man, to whom alone kind heaven
An everlasting soul hath freely given.'

[3]) Act IV, Fifth Song, Chorus:

'When beasts each other chase and then devour,
'Tis Nature's law, necessity,
Which makes them hunt for food, and not for pow'r:
Men for dominion, art's chief vanity,
Contrive to make men dy,' etc.

Krücken des Pseudoklassizismus fortschleppt, weisen unverkennbar auf die Thomsonschen *Seasons* hin, deren erneuter Lektüre Burns 1787 mit ganz besonderer Hingebung obgelegen haben muss. Ich hebe die markantesten Übereinstimmungen hervor: die von dem schmerzlich erregten Dichter als sympathetisch empfundene und deshalb leidenschaftlich apostrophirte düstere Natur[1]); die vom anhaltenden Regen rotgefärbten, zu Thal brausenden Giessbäche[2]); das Ächzen der Wälder im Sturm[3]) und das dumpfstöhnende Echo der Höhlen[4]). Den 'straying flocks' in Burns' erster Zeile entsprechen Thomson's 'flocks, untended spreading' (*Winter*, 65); der Burnsschen Wendung 'ye brown, unsightly plains' vergleiche man Thomson's 'The unsightly plain Lies a brown deluge' (*Winter*, 76).

Auch von andern Seiten spielt einiges in unser Gedicht herein; so ist Z. 9 'Unheard, unseen, by human ear or eye' eine handgreifliche Reminiscenz an den Vers des Homeschen *Douglas* (IV 1) 'Unseen, unheard, by human eye or ear;' Z. 12 'Pale Scotia's recent wound,' etc. lässt eine Zeile aus Hamilton's *Wallace* (1722, p. 93) leicht anklingen: 'Pale Scotia still her bleeding veins display'd;' und die Verse des Schlussabschnittes:

---

[1]) 'Ye hills &c. . . to your sympathetic glooms I fly,' 'Congenial scenes, ye soothe my mournful strains' (Burns): 'Welcome, kindred glooms! Congenial horrors, hail' (*Winter*, 5; 'sympathetic glooms' ist eine Wendung des *Spring*, 1025). S. auch S. 138 zu *Again Rejoicing Nature Sees*, VII.

[2]) 'Down foam the rivulets, red with dashing rains; the gathering floods burst o'er the distant plains' (Burns): 'dreadful down it comes from the rude mountain . . Then o'er the sanded valley floating spreads,' etc. (*Winter*, 97); 'Red from the hills innumerable streams Tumultuous roar' (*Autumn*, 337). Vgl. übrigens auch Gavin Douglas' Prolog zum VII. Buch der *Eneados*, v. 19 'Reveris ran *reid* on spait with watteir broune;' '*Red* came the river down' (Home's *Douglas*); '*Red* through the stony vale comes down the stream of the hill' (Macpherson, *The Songs of Selma*); etc.

[3]) *Winter*, 66 ff.

[4]) 'The hollow caves return a hollow moan' (Burns): 'the . . brook And cave . . send a hollow moan' (*Winter*, 69 f.).

'Ye tempests, rage! ye turbid torrents, roll!
Ye suit the joyless tenor of my soul'

sind ein Abklatsch von Stellen wie:

'Ye tempests! o'er my head congenial roll,
To suit the mournful music of my soul'
(Falconer, *The Shipwreck*, II. 9—10),

oder:

'Rage on, ye winds! burst, clouds, and waters, roar!
You bear a just resemblance to my fortunes,
And suit the gloomy habit of my soul.'[1])

**Sylvander to Clarinda** **1787**

'When dear Clarinda, matchless fair'

Die ersten Zeilen dieses gespreizten Ergusses, der ja unmittelbar durch einige Verse 'Clarindas' angeregt ist, scheinen Reminiscenzen an ein Lied Lord Chesterfield's zu verarbeiten:

'When Fanny, blooming fair,
First met (*Var.* caught) my ravish'd sight,[2])
Struck with her shape and air,
I gazed in strange delight,' etc.

Der Anfang von Clarindas Reimübung könnte eher an Verse erinnern wie die folgenden (D'Urfey's *Pills*, V. 81, 1719):

'When first I saw your charming beauty,
I stood like one all in amaze,' etc.

"The refrain of the twin pieces is borrowed from a song in *The Charmer* (1782), *The Sun Was Sleeping in the Main*[3]): —

'But when his errant Dolly knew,
She vow'd, she'd something else to do,'" (HH II. 369).

---

[1]) Aus dem Eingange der Young'schen Othelloparodie *The Revenge*. Die im 18. Jh. vielfach nachgeahmten Verse kopiren ihrerseits natürlich Lear's 'Blow, wind, and crack your cheeks! rage! blow!' etc.

[2]) Ein Nachklang hiervon ist noch in Burns' *Sleep'st Thou* (1794), II, 8 f. zu spüren: 'But when . . . She meets my ravish'd sight' (urspr. Fassung).

[3]) Burns hat dies Lied, aus dem er einmal zwei Verse citirt (ChW I. 103), auch aus der Sammlung *The Lark* (1765, I. 89) gekannt.

Die Allegorisirung von 'Honor' in Burns' dritter Strophe mahnt in ihrer besondern Anwendung an Lyrika wie Suckling's *'Tis now since I sat down before* (auch in *The Lark*), Cowley's *She loves, and she confesses too*, u. a. m.

1788 **Song — 'I'm o'er young to marry yet'**

'The chorus of this song is old; the rest of it, *such as it is*, is mine,' erklärt Burns. Er deutet also an, dass er nicht allein für die Chorstrophe, sondern auch für die übrigen drei Verse der Volkslyrik seiner Heimat verpflichtet sei, dass er auch für sie älteres Gut verwertet habe. Leider ist uns von der wirklich volkstümlichen schottischen Liederdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts zu wenig erhalten, als dass wir — in unserm Falle und auch oft genug sonst — irgendwie Genaueres über die Vorlagen des Dichters und seine Thätigkeit als Bearbeiter aussagen könnten.[1]) Ist es doch sogar von einigen Liedern, die unter Burns' Namen gehen, sehr zweifelhaft, ob sie überhaupt von ihm herrühren; ich erinnere nur an *Lady Mary Ann* und *A Waukrife Minnie.* — Im vorliegenden Falle muss ich mich auf den Hinweis beschränken, dass in der ersten Strophe (Ramsay's) *Where wad bonny Annie lie?* anklingt:

'Can a lass sae young as I
Venture on the bridal-tie,
Syne down with a goodman lie?
I'm flee'd he keep me wauking,'

und dass in der zweiten Strophe ein Echo von dem Liede *The Silly Maids* her (D'Urfey's *Pills*, 1712, II. 95) laut zu werden scheint:

'Winter nights are long you know . . .
Then who's so fond to lie alone,
When two may lie together.'

[1]) Als erschwerendes Moment tritt hinzu, dass bei Burns der Volkston oft bis zur letzten Zeile aufs glücklichste festgehalten erscheint.

**Song — M'Pherson's Farewell** **1788**

'Farewell, ye dungeons dark and strong'

In seinem *Essay on Imitations of the Ancient Ballad* hat Walter Scott das Verhältnis unseres Liedes zu seiner Vorlage treffend charakterisirt: '"Macpherson's Farewell," with all its spirit and grandeur, as repaired by Burns, may be collated with the original poem called "Macpherson's Lament," or sometimes the "Ruffian's Rant."[1]) In Burns's brilliant rifacimento, the same strain of wild ideas is expressed as we find in the original; but with an infusion of the savage and impassioned spirit of Highland chivalry, which gives a splendour to the composition, of which we find not a trace in the rudeness of the ancient ditty.'

Jenes nach Bänkelsängerart plump moralisirende Element, das sich namentlich am Schlusse des älteren Liedes breitmacht, hat Burns gänzlich beseitigt. Noch auf andere Weise sucht er dem Tone echterer Volkslyrik näherzukommen; er giebt sich in Stil und Wortwahl prunklos und schlicht, ja er verschmäht es nicht, eine direkte Anleihe bei einem berühmten Liede — *Johnny Armstrong's Last Good-night*[2]) — zu machen, indem er dessen Eingangsvers[3]) seiner dritten Strophe fast wörtlich einverleibt.

---

[1]) Cf. HH III. 307 und *Bibliotheca Lindesiana*, p. 223, Nr. 613. Weitere Räuberballaden s. bei Ebsworth, *The Bagford Ballads*, p. 236f., 559 f. — Engere Berührungen der beiden Lieder im sprachlichen Ausdruck liegen, vom *Chorus* abgesehen, kaum vor; in Burns' zweiter Strophe klingt die 3. des alten Liedes, in der Burns'schen Zeile (IV, 4) 'And not avenged be' das alte 'Avenged wou'd I be' (Herd's *Scots Songs*, I. 101) leise an. Es ist daher nicht recht verständlich, wie Burns von dem Liede hat behaupten können: "'M'Pherson's farewell' is mine, excepting the chorus *and one stanza*" (ChW IV. 149).

[2]) In den meisten Balladensammlungen (Bagford, Crawford, Douce, Euing, Pepys, Roxburghe Collections u. s. w.) und in zahlreichen Liederbüchern.

[3]) 'Is there [n]ever a man in all Scotland;' nachgeahmt auch in der Zeile 'And there's no a lass in all Scotland' (Herd's *Scots Songs*, II. 183).

**1788 Song — 'Stay, my charmer, can you leave me?'**

"The idea is found in a fragment in the Herd MS.: —

'Can ye leave me so, ladie,
Can ye leave me so?
Can ye leave me comfortless
To take another jo?'" (HH III. 312).

Sehr viel näher aber als dies Fragment kommen unserm Liedchen Lyrika wie die folgenden:

'Can you now leave me,
And so deceive me?
Think how you grieve me,
O lovely Fair!' etc.[1])

'Cruel creature, can you leave me? . .
Did you court me to deceive me . .
False ungrateful, thus to woo me,' etc.[2])

'Cruel creature, to deceive me!
First to love, and then to leave me,' etc.[3])

**1788 Song — The Bonie Lad That's Far Awa**
**'O, how can I be blythe and glad'**

Das Lied, eine Art Pendant zu dem ungleich künstlicher gehaltenen *Musing on the Roaring Ocean*, stellt ein Mosaik volkstümlicher Motive dar. Im einzelnen lehnt es sich mehrfach wörtlich an ältere Lieder an.

Die erste Strophe beruht auf jenem Liede, das den zweiten Band von David Herd's *Scots Songs* (1776) eröffnet:

'How can I be blyth or glad,
Or in my mind contented be,
When the bonny bonny lad that I loed best,
Is banish'd from my company,' etc.[4])

---

[1]) In Richard Neale's *Pocket Companion for Gentlemen and Ladies* (London 1724). Vgl. Baring-Gould's *English Minstrelsie*, VII. 116.

[2]) *The Vocal Miscellany*, I.[3] 18 (1738).

[3]) Dryden's *Amphitryon*, Act III; auch D'Urfey's *Pills to Purge Melancholy*, *The Lark* (1740, p. 208) u. s. w.

[4]) HH III. 369 citiren die Verse (in etwas abweichender Form) nach der ersten, einbändigen Ausgabe von 1769. [J. W. Ebsworth, dessen Angaben sonst höchst zuverlässig sind, hatte in den *Bagford*

Situation und Stimmung sind also ganz ähnlich. Wiederum eine verwandte Situation begegnet in dem Liede *Ranting Roving Lad* (Herd II. 179), wo der 'laddie' "is forced frae me to gae, *Over the hills and far away.*" Über den Ursprung der letzteren — durchaus typisch gewordenen — Zeile vgl. HH III. 370 f., *Notes and Queries*, 3. S. VI. 186, 271; 5. S. VI. 128, 232, 317; VII. 213 und Ebsworth's *Roxburghe Ballads*, VIII. 292, 300.

Bei der II. Strophe hat wohl die Ballade *Waly, waly, gin Love be bony* vorgeschwebt:

'Tis not the frost that freezes fell,
Nor blawing snaw's inclemency:
'Tis not sic cauld that makes me cry,
But my love's heart grown cauld to me,'

wie man vielleicht auch ein Echo von *Waly, waly*, X, 1 'And oh, if my young babe were born' aus Burns' Zeile 'And my young babie will be born' (V, 3) heraushören darf. — Die Verse 'But ay the tear comes in my e'e To think on him that's far awa' (II, 3—4) — von Burns noch mehrfach variirt; so in *It Was A' For Our Rightfu' King*:

'I think on him that's far awa
The lee-lang night, and weep'

und in *Ay Waukin O*:

'I think on my bonie lad,
And I bleer my een wi' greetin' —

stellen sich zu älteren Versen wie:

'When I think on my lad,
I sigh and am sad,
For now he is far frae me,' etc.

(*My Dady forbad*: *Tea-Table Misc.*, *The Lark* u. s. w.).

Die beiden ersten Zeilen der III. Strophe erinnern stark an einige Verse des Liedes *The Rantin Laddie* (Johnson's *Musical Museum*, No. 462, p. 474; von Burns mitgeteilt):

---

*Ballads* p. 979 behauptet, das Lied stünde nicht 'in the first 1769 single volume.' Mir ist dieser Band leider nicht zugänglich gewesen.] Über die dem Liede zu Grunde liegende Black-letter-Ballade (Crawford und Euing Coll.) s. *The Bagford Ballads*, p. 978 ff., HH III. 370 und *Bibliotheca Lindesiana*, p. 333.

'For my father he will not me own,
And my mother she neglects me,
And a' my friends hae lightlyed me,' etc.

Weniger deutlich mahnt die Schlussstrophe an den Refrain von (Halket's?) *Logie o' Buchan*:

'The simmer is coming, cauld winter's awa,
And ye'll come and see me in spite o' them a'.'

**1788 Song — 'Of a' the airts the wind can blaw'**

Die 'structural idea' des Eingangs zeigt, wie so oft bei Burns, ein typisch-volkstümliches Gepräge. Hier nur eine Parallele aus Henry Carey's berühmter *Ballad of Sally in our Alley* (1718):

'Of all the days that's in the week,
I dearly love but one day!
And that's the day,' etc.

Die Einführung der 'airts the wind can blaw' in diesem Rahmen scheint unserem Dichter anzugehören. — Vielleicht nur auf Zufall beruht das Anklingen der Zeilen 2—4 an folgende Stelle in Gay's *Shepherd's Week (Thursday*, 85 ff.):

'Fly, lady-bird, North, South, or East, or West,
Fly where the man is found that I love best.
He leaves my hand; see, to the West he's flown,
To call my true-love from the faithless town.'[1])

Die Zeilen 5—8 geben eine Variation der Schlussverse des Burns'schen Liedchens *Tho' Cruel Fate* (1784?):

'Tho' mountains rise, and deserts howl,
And oceans roar between,
Yet dearer than my deathless soul,
I still would love my Jean;'

in Z. 5 taucht überdies ein Vers aus dem Liede *Castle Gordon* (1787) auf ('Where waters flow and wild woods wave').

Str. II, Z. 3—4 und 7—8 mögen durch einige Gay'sche

---

[1]) Vgl. auch Burns' Liedchen *Out Over the Forth* (1791), II, 3—4:
'For far in the west lives he I loe best,
The man that is dear to my babie and me.'

Zeilen flüchtig angeregt sein (*The Wise Penitent*, II; *Tea-Table Misc.*, IV u. ö.):

'Why ring the woods with warbling throats!
Ye larks, ye linnets, cease your strains;
I faintly hear in your soft notes
My Chloe's voice,' etc.[1])

**To Robert Graham, Esq., of Fintry** 1788

'When Nature her great master-piece design'd'

Zweifellos auf unsere Epistel beziehen sich folgende zwei briefliche Äusserungen unseres Dichters vom September 1788[2]): 'I very lately . . . wrote a poem, not in imitation, but in the manner, of Pope's *Moral Epistles*. It is only a short essay, just to try the strength of my Muse's pinion in that way' und 'I inclose . . a Poem I have just finished. It is my first Essay in that kind of Poetry . . . I am determined, from this time forth, whatever I may write, to do it leisurely and, to the utmost of my power, correctly,' etc.

Wir haben es also mit einer Art litterarischen Experimentes zu thun. Burns lässt sich von Pope eine vorwiegend verstandesmässige Haltung vorschreiben; er übernimmt von ihm das Versmass, das *heroic couplet*; er imitirt seinen style épithété, seine Neigung zu Antithesen.[3]) Dass dieser sein Versuch, sich die Formen eines ihm innerlich

[1]) In leiser Andeutung erscheint das Motiv bekanntlich schon bei Virgil (Aen. IV. 83): 'illum absens absentem auditque videtque;' in einer Ausführung, die lebhaft an unsere Verse erinnert, finde ich es bei Rousseau (*Nouvelle Héloïse*): "Je la vois sur chaque objet, je la sens à chaque pas; à chaque instant du jour j'entends les accents de sa voix."

[2]) To Miss Chalmers, 16. Sept.; To Mr. William Dunbar, 25. Sept. (ChW III. 442).

[3]) Zu Z. 4 'She form'd of various stuff the various Man' vgl. etwa *Rape of the Lock*, III. 84 'Of various habit, and of various die.' — Auch vereinzelte Pope'sche Wendungen fliessen wohl mit ein; so spricht schon Pope von '[Heaven's] *last, best work*' (*Moral Essays*, II. 272).

so fremden Poeten anzueignen, misslingen musste, liegt auf der Hand; und so bleibt denn Burns' Epistel von der Geschmeidigkeit, der Knappheit und der epigrammatischen Schlagkraft der Pope'schen Diktion weit entfernt.

Ob Burns für die ersten Abschnitte eine leise Anregung von 'Garrick's lines on the "Making of Goldsmith"'[1]) empfangen habe, wie Haliburton (S. 243) vermutet, lasse ich dahingestellt; auf alle Fälle hätte dann der überkommene Grundgedanke bei unserm Dichter eine völlig neue, selbständige Ausgestaltung erfahren.

Die Personification von 'Nature,' die sich ganz wie in dem Gedichte *Nature's Law* (1786) mit einer scherzhaften Anspielung auf Stellen der biblischen Genesis verbindet (Z. 22), mag Burns ebenso wie in jenem Falle (vgl. S. 150) durch die dritte Epistel des *Essay on Man* nahegelegt worden sein. —

Den echten Burns vernehmen wir in unserm Poem nur an wenigen Stellen; so in der Schilderung des Dichters, dieses

'mortal quite unfit for Fortune's strife,
Yet oft the sport of all the ills of life,' etc.[2])

und in dem bitteren, höhnischen Ausfall gegen gefühllose Selbstsucht, gegen 'Prudence' und 'Wisdom.' Dass dieser Burns sein Denken und Empfinden vermutlich durch die Lektüre gewisser Kapitel des *Tristram Shandy* genährt und bestärkt hatte[3]), ist bereits hervorgehoben worden.[4]) —

In Z. 48 ('To lay strong hold for help,' etc.) taucht die unklare Erinnerung an einen Youngschen Vers (Night

---

[1]) *Jupiter and Mercury. A Fable.* Diese 'Fabel' ist eine Erwiderung auf Goldsmith's *Retaliation*, welch letztere, nebenbei bemerkt, Burns bei der *Sketch Inscribed to the Right Hon. C. J. Fox* (1789) vorgeschwebt zu haben scheint (vgl. Haliburton S. 243).

[2]) Vgl. Burns' *Apostrophe to Fergusson* (HH II. 211); ChW I. 141, 387, II. 15, 124, 206, III. 196 u. s. w. — Neuerliche Erfahrungen des Dichters mögen namentlich aus den Zeilen 33 f. ('A being form'd t' amuse his graver friends,' etc.) sprechen; cf. Craigie p. 93.

[3]) S. namentlich Kap. V und XI.

[4]) Vgl. S. 122; dazu Anhang, Nr. 5.

VIII. 742; vgl. Molenaar S. 43) auf; Z. 61 "Who make poor 'will do' (Var. 'I will do') wait upon 'I should'" variirt klärlich Lady Macbeth's (I 7) "Letting 'I dare not' wait upon 'I would'"; zu den Z. 63 ff., die in den enthusiastischen Ruf des Humanismus 'Seid umschlungen, Millionen!' ausklingen ('ye . . whose arms of love would grasp all human race'), verweise ich auf meine Ausführungen S. 70; Z. 83 'So to Heaven's gates the lark's shrill song ascends' ist eine unverkennbare Reminiscenz an *Cymbeline*, II 3, 22 'Hark! hark! the lark at heaven's gate sings'[1]); zu Z. 97 ('My Muse may *imp her wing*,' etc.) vgl. Ebsworth's ausgezeichnete Ausgabe von Thomas Carew, 1893, S. 216.

**Song — 'O, were I on Parnassus hill'** **1788**

Metrum und Refrainidee teilt unser Gedicht mit einer Reihe von Liedern, die in letzter Linie auf das alte *Kind Robin loves me*[2]) zurückzugehen scheinen (vgl. HH III. 346). Ein paar seien hier aufgeführt: "A Scotch Song" in Roberts's *Collection of Old Ballads*, II. 253 (1723):

'I would take thee in my arms
I'd secure thee from all harms;
Above all mortals thou hast charms,
So dearly I do love thee,' etc.;

eine zweite Version des Chorus und der letzten drei Strophen dieses Liedes (in *The Tea-Table Miscellany*, I. 68; *The Orpheus Caledonius;* Watts's *Musical Miscellany*, II. 81, 1729; Herd's *Scots Songs*, I. 171 u. s. w.):

[1]) Wie bei Shakspere, Young (Night I. 437) und anderen 'weckt' auch bei Burns die Lerche den Tag: 'Now laverocks wake the merry morn,' etc. (*Lament of Mary Queen of Scots*, II, 1); und wie bei so manchem anderen Dichter 'grüsst' sie auch bei ihm 'froh' den Morgen (*To a Mountain Daisy*, II, 5). — Die Schilderung der Lerche in dem, der eben citirten *Lament* sehr verwandten Liede *Now Spring has Clad* (HH III. 247) scheint durch ein Lied D'Avenants beeinflusst (auch *The Syren* 1735 u. ö.): 'The lark now leaves his watery nest, And climbing shakes his dewy wings,' etc.

[2]) S. *Roxburghe Ballads*, III. 347.

'Of race divine thou needs must be,
Since nothing earthly equals thee;
For heaven's sake, oh! favour me,
Who only live[s] to love thee,' etc.;

Ramsay's Fortsetzung des Liedes (*Tea-Table Miscellany*, I. 69, Herd I. 172 u. s. w.):

'Like bees that suck the morning dew,' etc.;

eine weitere — in ihrem Eingange an Basium II. des Joh. Secundus leicht angelehnte — Fortsetzung, die ich bei Herd (I. 173) finde[1]):

'As round the elm th' enamour'd vine
Delights wi' wanton arms to twine,
Sae I'd encircle thee in mine,
And show how much I lue thee,' etc.;

ein Jakobitenlied, nach *The True Loyalist* (1779) citirt von HH III. 347:

'Divinely led thou need'st to be,' etc.;

ein Lied aus Dibdin's komischer Oper *The Metamorphosis* (1776)[2]):

'Ah, dear Marcella! maid divine,
No more will I at fate repine,
If I this day behold thee mine,
For dearly do I love thee,' etc.

In der Ausführung hat unser Lyrikum — von einigen Refrainzeilen abgesehen[3]) — mit diesen älteren Liedern nichts gemein; nur am Schlusse nähert es sich etwas dem Ausgang der im *Tea-Table Miscellany* u. s. w. erscheinenden Fassung von *Of Race divine thou needs must be*:

'My passion, constant as the sun,
Flames stronger still, will ne'er have done
Till fates my thread of life have spun,
Which breathing out I'll love thee.'

Burns hat das Äussere der Form beibehalten; aber mit welcher Glut leidenschaftlichen Empfindens erscheint sie nicht bei ihm durchströmt! —

---

[1]) Vgl. eine Notiz unseres Dichters in einem Briefe an Thomson, ChW IV. 41.

[2]) Auch in mehreren Liedersammlungen; so auch in *The Vocal Magazine*, 1784, p. 28.

[3]) Str. I, 4. 8; II, 4; — Str. III, 4.

Die lyrische Idee der ersten Strophe begegnete uns bereits in der dritten Epistel an Lapraik (1785), V, 3 ff.:

'We'll cry nae jads frae heathen hills
To help or roose us,
But . . . . . .
They are the Muses!'

Burns hat sie weiterhin verwendet in den Zeilen *To Miss Ferrier*:

'Nae heathen name shall I prefix
Frae Pindus or Parnassus,' etc.

und in dem *Sonnet to Robert Graham, Esq.*:

'I call no Goddess to inspire my strains:
A fabled Muse may suit a Bard that feigns,' etc.

Die Idee, deren Prototyp vielleicht in einer Properzstelle[1]) erblickt werden darf, ist natürlich auch vor Burns schon in der englischen Litteratur anzutreffen; sie sei hier nur durch eine Parallele aus Ramsay's *Tartana* belegt:

'Phœbus, and his imaginary Nine,
With me have lost the title of divine;
To no such shadows will I homage pay,' etc.

Über den 'Quell' Helikon vgl. S. 91. — Im einzelnen klingen verschiedentlich schottische Lieder an; so in Str. I, 6 Ramsay's *My Jo Janet*, I, 7 'And there ye'll see your bonny sel'' und in III, 6 das alte *Andro and his Cutty Gun*, IV, 6 'I hae been far ayont the sun.'

## Song — 'The Lazy Mist' 1788

Oswald's *Caledonian Pocket Companion* (1750) bot mit dem Titel und der Melodie (vgl. HH III. 344) zugleich den Grundton für die Stimmung des Gedichtes. Ähnlich schwere Klänge hatte Burns übrigens wiederholt schon spontan angeschlagen; so in dem Dirge *Man was Made to Mourn*, IV, in der Ode *Despondency*, in der *Vision*, I, 4 u. s. f.

Die Naturschilderung der ersten Strophen mahnt in dem düstern Grau ihres Kolorits an ossianische Land-

[1]) 'Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo,
Ingenium nobis ipsa puella facit' (II 1, 3—4).

schaftsbilder: 'Autumn is dark on the mountains; grey mist rests on the hills . . . Dark rolls the river through the narrow plain . . . The leaves whirl round with the wind,' etc. *(Carric-thura).*

Den Gedanken der Schlussverse:

'Life is not worth having with all it can give:
For something beyond it poor man, sure, must live'

scheint eine Stelle der *Night-thoughts* (III. 535 f.) ergeben zu haben (cf. Haliburton S. 251):

'Death is the crown of life:
Were death denied, poor man would live in vain,'

die ihrerseits übrigens vermutlich von einem Passus aus Rowe's *Fair Penitent* (Akt V) abhängig ist:

'Death is the privilege of human nature,
And life without it were not worth our taking;
Thither the poor, the pris'ner, and the mourner,
Fly for relief, and lay their burdens down,' etc.

1788 **Song — 'It is na, Jean, thy bonie face'**

Die erste Strophe dieses durch grosse Einfachheit ansprechenden Liedchens verwendet ein in der Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts ausserordentlich beliebtes Motiv. Die im *Centenary Burns* (III. 374) zum Vergleich herangezogenen älteren Lyrika[1]) sind nicht eben glücklich gewählt; ich möchte auf ein paar andere Lieder hinweisen, die meines Bedünkens den Burns'schen Versen formell und inhaltlich ungleich näher stehen:

''Tis not my Patty's sparkling eyes,
Her air, her easy grace,
Her thrilling accents, that I prize,
Or yet her blooming face . . .

---

[1]) Das Lied 'The *Je ne Scai Quoi*' stammt von William Whitehead (1715—85), und ist auch in (Aikin's) *Essays on Song-writing*, ²1774, p. 229, Dodsley's *Collection of Poems*, 1770, II. 265, *The Vocal Magazine*, 1784, p. 46 u. s. w. zu finden. — Analogieen aus dem Bereich der deutschen Lyrik liessen sich leichtlich häufen; hier nur der Hinweis auf Joh. Nik. Götz' "Dein Leib ist schön, ***noch schöner deine Seele***" (Ged. ed. Schüddekopf S. 86).

But lovely Patty's wit refin'd,
Her sense, good-nature, ease,
Divine perfections of the mind . . .

'Tis these that raise the maiden's fame,
That prompt desire and love,
And kindle in my breast a flame,' etc.[1])

"'Tis not Clorinda's noble air,
Her shape, nor lovely eyes,
(Tho' matchless all, exact and fair)
That thus our hearts surprize . . .

'Tis in Clorinda's charming mind,
The sweet attraction lies,' etc.[2])

"'Twas not your smile, though charming;
'Twas not your eyes, though bright;
'Twas not your bloom, though warming;
Nor beauty's dazzling light.

'Twas not your dress, though shining;
Nor shape, that made me sigh,' etc.[3])

'Not your eyes Melania move me,
Not your flowring charms or wit . . .
Shape nor face can never sway me . . .
But your mind, my dear, subdues me,' etc.[4])

"'Twas not Chloe's perfect feature . . .
Nor her form, the boast of nature,
'Twas alone her spotless mind,' etc.[5])

'I love thee, not because thou 'rt fair,
Or 'cause thou art virtuous too;
Though in them both is power enough
To make a Prince to woo.

Nor love I thee for those sweet lips,
Nor for thy dimpled chin;

---

[1]) *The Vocal Magazine*, London 1784, p. 48. — Das Lied klingt an einigen Stellen merkwürdig an Burns' *O, Once I Lov'd a Bonie Lass* an.

[2]) Vgl. S. 22.

[3]) Von Anthony Whistler; z. B. in Dodsley's *Collection of Poems.*

[4]) *Pills to Purge Melancholy* (1720), VI. 322.

[5]) *The Vocal Magazine*, p. 11, Song 25.

Though in them both is power enough
To tempt a Saint to sin,' etc.[1])

Burns hat zweifellos aus Liedern dieser Art die erste Anregung für unsere Verse gewonnen; vielleicht hat ihm sogar das eine oder das andere der citirten direkt vorgeschwebt. Aber wie viel schlichter, mit wie viel seelischerer Kunst hat er das überkommene Motiv ausgestaltet, welch innige Herzenstöne hat er hineinzutragen gewusst!

Die zweite Strophe erinnert im Ausdruck hingebender Liebe an die Schlussverse des berühmten, von unserm Dichter so enthusiastisch gepriesenen *There's nae Luck about the House*:

'If Colin's weel, and weel content,
I hae nae mair to crave;
And gin I live to mak him sae,
I'm blest aboon the lave.'

In den Ausgang des Liedes — der übrigens leise an Horazens 'Tecum vivere amem, tecum obeam libens'[2]) anklingt — mag sich eine Reminiscenz aus Percy's *Friar of Orders Grey* eingestohlen haben:

'For thee I only wish'd to live,
For thee I wish to die.'

## 1788 Song — 'Should auld acquaintance be forgot'

Den Ausführungen des *Centenary Burns* über die Vorstufen unsers Liedes (III. 407 ff) möchte ich einen Hinweis auf Skinner's *Auld Minister's Song* beifügen. Das fragliche Gedicht, dessen genaue Entstehungszeit ich leider nicht habe ermitteln können[3]), zeigt eine unleugbare Verwandtschaft mit unserm Lyrikum; jedenfalls steht es diesem ungleich näher als die bei Watson (1711), bei Ramsay (*Poems*, I. 72, 1721) u. s. w. erscheinenden Versionen des alten *Old Long Syne*. Ich hebe einige Stellen daraus hervor:

[1]) Zuerst 1669 nachzuweisen; citirt in Ebsworth's *Carew*, p. 230.

[2]) Eine Nachbildung des *Donec gratus eram tibi* las Burns bei Herd I. 247.

[3]) Einer Bemerkung in Ebsworth's *Roxburghe Ballads* (VIII. 220) lässt sich nur entnehmen, dass es älter als das Burns'sche Lied ist.

'Should auld acquaintance be forgot,
Or friendship e'er grow cauld?
Should we nae tighter draw the knot,
Aye as we 're growing auld? . . .

What though these locks, ance hazel brown,
Are now well mix'd wi' gray:
I'm sure my heart nae caulder grows,
But as my years decline,
Still friendship's flame as warmly glows
As it did langsyne.

Sae well 's I min' upo' the days
That we in youthfu' pride
Had used to ramble up the braes
On bonny Boggie's side . . .

Sae well 's I min' ilk bonny spring
Ye on your harp did play;
An' how we used to dance and sing
The livelang simmer's day.
If ye hae not forgot the art
To strike that harp divine,
Ye'll fin' I still can play my part,
An' sing as auld langsyne . . .

Let 's drink an' dance, an' laugh an' sing,
An' crack o' auld langsyne.'

Beachtenswert erscheint namentlich, dass bei Skinner wie bei Burns von zwei alten Freunden die Rede ist, die nach längerer Trennung die Erinnerung an die gemeinsam verlebten Stunden bei einem 'right guid-willie waught' auffrischen wollen, während es sich ja in den Fassungen der Watson und Ramsay um die zarteren Beziehungen zweier Liebenden gehandelt hatte.[1]) Sodann findet Burns' Zeile 'We twa hae run about the braes' in Skinner's dritter Strophe eine Art Entsprechung, wogegen sie eine solche in den anderen Liedern nicht hat; freilich etwas, das der prachtvollen Musik der Burns'schen Verse

[1]) Ein bei HH III. 410 erwähntes Jakobitenlied aus der Sammlung *The True Loyalist*, 1779 'Should old gay mirth and cheerfulness,' etc. ("slightly Bacchanalian, like the Burns set") ist mir nicht zugänglich gewesen.

'But we 've wander'd monie a weary fit
Sin' auld lang syne'

und

'But seas between us braid hae roar'd
Sin' auld lang syne'

selbst von weitem nur präludirte, wird man auch bei Skinner vergeblich suchen. — Der Eingang unseres Liedes berührt sich am nächsten mit Watson's Version:

'Should old Acquaintance be forgot,
And never thought upon,' etc.;

die ebenda erscheinende Zeile 'Thou surely would be Mine' (IV, 6) klingt wohl nur zufällig in Burns' 'And surely I'll be mine' (II, 3) an.

1788 **Song — The Silver Tassie**
'Go, fetch to me a pint o' wine'

Der Schluss dieses von frischpulsendem Leben erfüllten Liedes erinnert stark an einige Stellen des Ramsay'schen *Farewell to Lochaber:*

'These tears that I shed, they are a' for my dear,
And no for the dangers attending on weir,
Though bore on rough seas to a far bloody shore . . .
Though loudest of thunder on louder waves roar,
That's naething like leaving my love on the shore,' etc.[1])

Von dem Vorwurf, den Minto gegen Ramsay's Lied erhoben hat, wird doch auch unser Lyrikum bis zu einem gewissen Grade betroffen: 'Fancy a departing soldier explaining that he weeps not because he is afraid of the enemy, but because he is sorry to leave his sweetheart! *Qui s'excuse, s'accuse.* The girl, if she had a particle of spirit, would have laughed, and set him down at once as a transparent humbug,' etc. — Burns' Zeile 'The trumpets sound, the banners fly' ist gewiss aus folgender Stelle des

[1]) 'My heart unmov'd can noise and horror bear, Parting from you is all the death I fear' heisst es einmal bei Dryden (*The Indian Emperor*). — Burns hatte das Motiv bereits in dem Liede *The Gloomy Night is Gath'ring Fast* (Str. III) gestreift.

bekannten 'Martial Song' *How stands the Glass around?*[1]) geflossen: 'The trumpets sound, the colours they are flying, boys,' etc.

Auf die erste Strophe gehe ich wegen Mangels an Material nicht ein. Der Ansicht des *Centenary Burns* (III. 343), der Dichter sei nur von Versen ausgegangen, wie sie etwa Sharpe in seinem *Ballad Book* aufgezeichnet habe, vermag ich mich bis auf weiteres nicht anzuschliessen.

### To a Kiss

'Humid seal of soft affections'

Zu diesem schwerlich von Burns herrührenden Gedichte sei nur bemerkt, dass darin der Stil von Liedern wie *Gentle Air, thou Breath of Lovers* ('A Sigh': Dryden's *Miscellany Poems*, 1716, III. 189; *The Hive*, [3]1727, II. 29; u. s. w.), *Fairest Isle, all Isles excelling* (aus Dryden's *King Arthur*), *Hope! thou Nurse of young Desire* (aus Charles Johnson's *Village Opera*; cf. Bickerstaff's *Love in a Village*, I 1), *Woman! thoughtless, giddy Creature!* (von Baker; z. B. in *The Vocal Magazine*, 1784, p. 80) u. s. w. kopirt erscheint.[2])

### To Robert Graham of Fintry, Esq. 1788-91[3])

'Late crippl'd of an arm, and now a leg'

In Stil und Inhalt (zumal in der Charakterisirung des Poeten) ein Seitenstück zu der ersten Epistel an Robert Graham (vgl. S. 187), der indes ein höherer Grad von Natürlichkeit zuzusprechen ist.

Mit Recht macht Molenaar (a. a. O. 41) auf die nahen Beziehungen unserer Zeilen 56 ff. ('O Dulness! portion of

[1]) Cf. Chappell-Wooldridge, II. 135.

[2]) Hinsichtlich dieses Stils vergleiche man etwa Petrarcas Sonett *Dolci durezze e placide repulse.*

[3]) S. HH I. 428.

the truly blest!' etc.) zu Pope's *Dunciad* aufmerksam.[1]) Wenn derselbe aber auch in den Versen 9 ff. ('Thou, Nature! partial Nature! I arraign,' etc.) den Einfluss Pope's deutlich zu spüren meint, so vermag ich ihm hierin nicht zu folgen. Pope führt an der von Molenaar bezeichneten Stelle den — ja nichts weniger als originellen — Gedanken aus, dass die Natur für all ihre Kinder in gleicher Weise sorge, dass also nicht alles bloss um des Menschen willen dasei; Burns dagegen macht der Natur humoristisch den Vorwurf, sie sei launenhaft, sei parteiisch: all ihre Geschöpfe habe sie mit Schutzmitteln für den Kampf ums Dasein ausgestattet — nur gegen den Poeten habe sie sich stiefmütterlich bewiesen. Meines Bedünkens dürfte man sich durch die Burns'schen Verse weit eher an das Anacreonteum *Φύσις κέρατα ταύροις, ὁπλὰς δ' ἔδωκεν ἵπποις* erinnert fühlen, das unserm Dichter u. a. durch die Vermittelung der Cowley'schen Paraphrase[2]) bekannt gewesen ist; auch läge es, um eine weitere Möglichkeit anzudeuten, gewiss näher, unsere Verse mit folgendem Passus in dem, von dem Knaben Burns eifrig studirten Werke von John Ray "The Wisdom of God manifested in the Works of the Creation" (3rd Ed. 1701, p. 289) in Verbindung zu bringen: 'Hence (as Aristotle saith well) they do amiss that complain, that Man is worse dealt with by Nature than other Creatures; whereas they have . . . natural Weapons to defend themselves and offend their Enemies, some Horns, some Hoofs, some Teeth, some Talons, some Claws, some Spurs and Beaks; Man hath none of all these,' etc.

---

[1]) Im Stile freilich scheinen unsere Verse hie und da mehr noch den Invektiven Charles Churchill's verwandt; vgl. beispielsweise *The Rosciad*, 585 ff.

[2]) 'Liberal Nature did dispense
To all things arms for their defence;
And some she arms with sinewy force,
And some with swiftness in the course;
Some with hard hoofs or forked claws,
And some with horns or tusked jaws,' etc.

Zu Z. 6 'It soothes poor Misery, hearkening to her tale' vergleiche man den folgenden Satz, den Burns schon früh in Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments* (p. 17) gelesen hatte: 'How are the unfortunate relieved, when they have found out a person to whom they can communicate the cause of their sorrow,' etc. Ein Reflex aus dem *Castle of Indolence*, II, 610 ('by distempered blood to madness stung') malt flüchtig in Z. 42 hinein. Die Zeilen 80f. hat Burns fast wörtlich seiner *Elegy on the late Miss Burnet of Monboddo* (VI, 3—4) entlehnt; er war eben nie 'above vamping from himself' (HH III. 348).

## Passion's Cry ?—89

'Mild zephyrs waft thee to life's farthest shore'

Erwies sich die lehrhafte, verstandeskühle Haltung der Episteln an Robert Graham of Fintry den Popeschen *Moral Essays* nachgebildet, so hat der Leidenschaftstil unseres Gedichtes seine stark rhetorische Färbung von Pope's *Sappho to Phaon* und *Eloisa to Abelard* geborgt; zumal das letztgenannte Poem, mit dem Burns ja wohlvertraut gewesen ist[1]), dürfte vorgeschwebt haben[2]).

Noch von anderen Seiten mögen unserm Dichter einige Anregungen zu Hilfe gekommen sein. Vers 6 'O, let me live, and die, and think it mine' (vgl. auch Z. 37 f.) scheint, wie in noch höherm Masse zwei andere Burns-

---

[1]) Vgl. Molenaar S. 40 und meine Notiz in Herrigs *Archiv* CV 426. Aus *Eloisa to Abelard* (v. 41 f.) stammt das (von Molenaar S. 45 nicht verificirte) Citat 'Join grief with grief and echo sighs to thine' in dem Briefe an Mrs. M'Lehose, Juli 1791 (ChW III. 273). Vgl. auch S. 144.

[2]) Zu Z. 2 ff. vgl. El. 9 ff., 119 ff., 291; zu Z. 21 ff. vgl. El 185 ff., 229. Burns' "your dear idea" spiegelt Pope's 'his loved idea' (v. 12) und 'the dear ideas' (v. 264); Pope's '[No pulse that] *riots*' taucht in unserer Z. 32 auf. Beidemale handelt es sich ja um schuldige Liebe, und beidemal spielen denn auch die 'laws,' spielen 'Religion' und 'Conscience' hinein. — Pope's *Sappho to Phaon* hat die Zeilen 19—20 ('I burn, I burn,' etc.) nahezu wörtlich beigesteuert.

stellen[1]), durch die Schlusszeilen des Lyttelton'schen Liedes *The heavy Hours are almost past* inspirirt:

'If I am doom'd at length to find,
You have forgot to love;
All I of Venus ask, is this,
No more to let us join,
But grant me here the flatt'ring bliss,
To *die and think you mine.*'

Z. 7 f. sind ersichtlich an den Eingang einiger Verse Lord Hervey's *From Fontenelle*: *Arisbe to Marius Junior* (auch Dodsley's *Collection*, 1770, IV. 99) angelehnt:

'Of all I valued, all I lov'd, bereft,
Say, has my heart this little comfort left?'

Im zweiten Abschnitt meint man (zur Unzeit wach werdende) Reminiscenzen aus der *Birthday Ode for 31st December 1787* zu vernehmen; auch an den *Ruined Farmer* wird man ein wenig erinnert. Die Zeilen 11—12 sind in ihrem Fühlen durchaus Thomsonisch; ich verweise auf meine Bemerkung in Herrigs *Archiv*, CV. 414. In Z. 25 f. wird man mit Haliburton (S. 241) einen Nachhall von *The Deserted Village*, 101f. wahrnehmen dürfen:

'Who quits a world where strong temptations try,
And, since 'tis hard to combat, learns to fly.'

## 1789 Song — 'She's Fair and Fause'

Die Anfangszeile des Liedes, dessen erste Strophe die herben Töne von *O Tibbie, I Hae Seen the Day* aufzunehmen scheint, verwertet zweifellos Str. IV, 5 f. des bekannten *Jocky met with Jenny fair*: 'she is as fause as fair, Which causes a' my sighs and care,' etc.[2])

Die ersten Verse von Str. II mahnen lebhaft an ein Lied, das zuerst wohl in Thomas Campion's *Third Book of Airs* (ca. 1617) begegnet ('If love loves truth,' etc):

---

[1]) *Here Awa, There Awa, Wandering Willie*, Str. IV; *Wilt Thou be my Dearie*, Str. II.

[2]) Cf. Burns' *My Eppie Macnab*, IV, 3 'As light as the air and as fause as thou's fair.'

'But why accuse I women that deceive? . . .
They first from Nature did their craft receive;
It is a woman's nature to beguile,' etc.

Otway's berühmteste, von Burns übrigens auch einmal citirte[1]) Zeile klingt in Z. 5 ('O Woman lovely, Woman fair') merklich an. Die Schlussverse erinnern in der Pointe an ältere Zeilen wie:

'O! Cynthia, thou hast angel's eyes,
But yet a woman's heart,'[2])

'An angel's face, must have an angel's mind,'[3])

'And since you wear an angel's face,
O shew an angel's mind!'[4])

## To Miss Cruickshank 1789

'Beauteous Rosebud, young and gay'

"The present piece appears to have been written under the inspiration of 'Namby-Pamby' Philips (*d.*1749)," meinen die Herausgeber des *Centenary Burns* (I. 447). Allein die von dem Dichter gewählte Überschrift — 'To Miss Cruickshank, *a very young Lady*' — verrät deutlich, dass er bei unsern Zeilen nicht sowohl an jenen sentimentalen Reimer, als vielmehr an Sir George Etheredge's Poem "To a very young Lady" gedacht hat:

'Sweetest bud of beauty, may
No untimely frost decay
Th' early glories which we trace
Blooming in thy matchless face!
But kindly opening like the rose
Fresh beauties every day disclose,' etc.

Leise Töne aus Thomson's *Spring* scheinen in die Verse 15 ff. ('Till some ev'ning, sober, calm,' etc.) hineinzuklingen:

'Till evening comes at last, serene and mild,' etc.
(v. 1169),

---

[1]) S. ChW I. 385.

[2]) *Amidst the fairest Mountains Tops* von Ed. Dyer († 1607).

[3]) *Beauty, like Kingdoms, etc.* (*The Merry Musician*, 1716, I. 279).

[4]) *The Address*, beg. ''Twixt pleasing hope and painful fear.' (*The Blackbird* 1764, *The Charmer* 1765, *The Lark* 1765; vgl. Scott Douglas' *Kilmarnock Edition*, I. 326 und ChW III. 351).

'on some evening, sunny, grateful, mild,
When nought but balm is breathing through the woods'
(v. 734—5).

'amid the hills
And woodlands warbling round,' etc.
(v. 399).

**1789 Song — 'Ye gallants bright, I rede you right'**

Die Refrainidee des anmutigen, nur gegen den Schluss hin etwas gekünstelten Liedes mag durch einige Verse aus Ramsay's *When Beauty blazes heavenly bright* flüchtig angeregt sein:

'Ye youth, be watchful of your hearts;
When she appears, take the alarm,' etc.

Die Anrede 'Ye gallants' in der ersten Zeile haben volkstümliche Lieder nahegelegt: 'Ye Gallants [all] that love to play' (*Roxburghe Ballads*, VII. 615, 685), 'You Gallants all I pray draw near' (eb. 379), 'You Gallants of Country and City' (eb. V. 641), 'Young Gallants that are single, etc. (eb. VIII. 650); u. s. w.

Die Zeilen I, 3 und II, 1 ff.:

'Her comely face sae fu' o' grace . . .
Her een sae bright like stars by night,
Her skin is like the swan,' etc.

bewegen sich — wie in noch stärkerm Masse die Burnsschen Verse:

'Her een sae bright, her brow sae white,
Her haffet locks as brown 's a berry,' etc.[1])

'Her air so sweet, her shape complete,
Wi' nae proportion wanting,' etc.[2]) —

sichtlich im Geleise solcher älteren Liederstellen wie:

'Her shape so neat, her voice so sweet,
Her air and mien so free,' etc.;[3])

'Her golden hair, in ringlets fair,

---

[1]) *Theniel Menzies' Bonie Mary*, II, 1—2.

[2]) *Pretty Peg*, II, 1—2.

[3]) *Come, tak your Glass*; in *Calliope, or British Harmony*, 1739 I. 81, *The Charmer* u. s. w.

Her eyes like diamonds shining,
Her slender waist, her carriage chaste,
May leave the swan repining,' etc.;[1])

'Wi' modest face, sae fu' o' grace,'[2]) u. s. w.

In Str. II, Z. 1 klingt — vielleicht nur zufällig — ein Vers Prior's an ('Her eyes shine as bright as stars in the night': *Nelly*, Str. 2), in Str. III, 3 eine Zeile des Liedes *Bellaspelling* an (IV, 1 'By matchless charms and conquering arms;' z. B. *Tea-Table Miscellany*, Vol. IV). Wichtiger ist, dass die Zeilen 2—4 von Str. II der folgenden Stelle aus dem, nach Chambers um 1700 entstandenen[3]) Liede *Maxwelton Banks are bonnie* nachgebildet sind:

'She's breistit like the swan,
She's jimp about the middle,
Her waist ye weel micht span,'

Verse, die sich ihrerseits mit zwei Zeilen des alten *John Anderson my Jo*[4]) nahe berühren:

'I 'm breastit like a swan . . .
My waist ye weel may span.'

**Song — 'Young Jockie was the blythest lad'** **1789**

Den Eingang des empfindungswarmen, innig-schlichten Liedchens, dessen äussere Form von Hamilton's *Willie was a wanton Wag* geborgt scheint (cf. HH III. 358), ergab zweifellos der Titel einer Melodie in Oswald's *Caledonian Pocket Companion*: "Jocky was the blythest Lad in a' our Town." Das Lied 'My Jockey is the blithest lad That ever maiden woo'd,' etc. (z. B. in *The*

---

[1]) *The Girl I left behind me*, Str. IV.

[2]) *Roseberry to his Lady says* (*Merry Muses of Caledonia*).

[3]) Cf. *The Illustrated Book of Scottish Songs*, London [1854], p. 52.

[4]) Nach *The Masque*, 1768, 2nd ed., p. 292 mitgeteilt bei Farmer, *Merry Songs and Ballads*, III. 271 ff. — Wiederum ein sehr ähnlicher Passus begegnet in dem Liede *Down lay the Shepherd Swaine* (*Choyce Drollery*, 1656, p. 65).

*Vocal Magazine*, 1784, Song 228) mag ebendaher geflossen sein.[1])

Die Zeilen 1—3 von Str. II lehnen sich zum Teil wörtlich an einige Verse des Liedes *Twine weel the Plaiden*[2]) an:

'He prais'd my een sae bonny blue,
Sae lily white my skin,
And syne he prie'd my bonny mou,' etc.

Auf dieselbe Quelle gehen augenscheinlich ein paar Zeilen in Hector Macneill's Liede *My Boy, Tammy* zurück (gedr. 1791 in *The Bee*; auch in Herd's *Scots Songs*, 3rd ed. u. s. w.):

'I prais'd her een, sae bonny blue,
Her dimpled cheek, and cherry mou';
I pree'd it aft,' etc.

Reminiscenzen an Verse des Ramsay'schen *Gentle Shepherd* dürften in Str. II, 3 und III, 1—2 vorliegen: 'My very saul came louping to my lips' (Akt I, Sc. 1) — 'In winter, when he toils throw wind and rain' (I 2).

1789 **Song — 'Jamie Come Try Me'**

Den Angaben des *Centenary Burns* (III. 342) seien hier nur ein paar ergänzende Bemerkungen beigefügt. Beispiele für die Strophenform, in der unser Liedchen verfasst ist, liegen auch vor in der Ballade *The bashful Bachelor* (*The Roxburghe Ballads*, III. 421):

'Thomas, why come you not
often to see me?

---

[1]) Die ähnlichen Verse aus Burns' Liede *Blythe was She* (HH III. 30)

'But Phemie was the blythest lass
That ever trod the dewy green'

beruhen auf älteren Stellen wie:

'My Sylvia is the blithest lass
That ever trod the downy grass'
(*The Vocal Magazine*, 1784, Song 722)

oder

'Young Polly was the blithest maid
That tript it o'er the plain,' etc.
(ibid. Song 816).

[2]) Z. B. *The Scots Musical Museum*, 1787, Nr. 31, p. 32.

I fear you have forgot
your vows to free me,' etc.

in *The bashful Virgin* (ib. 430):

'O what a pain it is
to be a lover,' etc.

in *The bleeding Lover's Lamentation* (ib. 456):

[v. 29] 'Let them (i. e. my tears) some pity find,
do not destroy me;
I am to love inclin'd,
let me enjoy thee,' etc.

in *Sir William of the West* (cf. *Bibliotheca Lindesiana*, p. 529), *The Boatswain's Call* (ib. 392), u. s. w. Die überwiegende Mehrzahl dieser Lieder war bestimmt, nach der Melodie 'The Ring of Gold' gesungen zu werden.[1])

Das Lied 'Did you not promise me,' etc., von Henley-Henderson nach *The Lark* 1740 citirt, erscheint bereits in D'Urfey's *Pills to Purge Melancholy* (1719, II. 193). Die mutmasslich zu Grunde liegende Black-letter-Ballade hat Ebsworth im IV. Bande der *Roxburghe Ballads* (p. 23) veröffentlicht. Der VIII. Band derselben Publikation (p. 466) macht uns jenes Lied *The New Scotch Jigg* zugänglich, das nach der Vermutung des *Centenary Burns* zu dem (anscheinend verloren gegangenen) Original unseres Lyrikums in naher Beziehung gestanden hat.

### Song — Sweet Tibbie Dunbar 1789

'O wilt thou go wi' me, sweet Tibbie Dunbar?'

Das anspruchslose Liedchen baut sich durchaus auf volkstümlichen Motiven auf. Ich beschränke mich auf die Anführung einiger Parallelen zum Eingangs- und zum Schlussverse:

'Wilt thou gae alang
Wi' me, Jenny, Jenny?'
(Ramsay's *Cock Laird*, I, 5 f.),

'O Katy, wiltu gang wi' me,' etc.
(Ramsay's *Now wat ye wha I met yestreen*, II, 1),

[1]) S. auch Ebsworth's *Roxburghe Ballads*, VIII. Ixxix***.

'O Nancy, wilt thou go with me,' etc.
(Percy's *Fairest of the Fair*, I, 1); —

'I'd take my Katy but a gown,
Bare-footed in her little *coatie*'
(Ramsay's *Highland Lassie*, II; vgl. auch S. 8).

**1789** **Song — The Captain's Lady**
'When the drums do beat'

Eine 'Captain's Lady,' deren Henley-Henderson (III. 344 f.) auffallenderweise nicht Erwähnung thun, erscheint in dem bekannten Liede *Dumbarton's Drums beat bonny* (*Tea-Table Miscellany*, I; Herd's *Scots Songs*; u. s. w.), Str. III:

'Then I'll be the captain's lady . . . .
I'll wait no more at home,
But I'll follow with the drum,
And whene'er that beats, I'll be ready,' etc.

Ferner sei bemerkt, dass Burns' erste Strophe stark an folgende Verse einer Black-letter-Ballade der Bagford Collection (*The Soldier's Departure*; Ebsworth's Ed., p. 356) erinnert:

'I have seen my love in Battel,
where the Cannons tore the ground,
And the Warlike Drums did rattle,' etc.,

und dass die Refrainzeile der von HH citirten *Liggar Lady* 'Come well, come woe, I'll be a soger's lady' an L. Price's Ballade *The True-Lovers' Holidaies*, v. 49 f. (*Roxburghe Ballads*, VI. 74) anklingt.

**1789** **Song — 'John Anderson my jo, John'**

Formell durchaus an ein altes, ungeheuer derbes Lied angelehnt, hat unser schönes Lyrikum[1]) doch auch

[1]) Einen — nicht übel gelungenen — Versuch, es bei uns einzudeutschen, hat schon Herder gemacht; s. Seckendorfs Oster Taschenbuch von Weimar, auf das Jahr 1801, S. 21: Die goldne Hochzeit. Nach dem Schottischen. "Vor manchen, manchen Jahren, Als ich zuerst dich sah, War deine Locke rabenschwarz, Braun deine Wange da," u. s. w.

stofflich eine, wenn auch noch so flüchtige Anregung dorther[1]) gewonnen. Aber freilich, wie hat nicht Burns diesen Stoff aus der Stickluft nacktester Cynismen in die Ätherhöhe edel menschlichen Empfindens emporgeläutert!

Ein leiser Impuls ward ihm vielleicht durch Skinner's *Auld Minister's Song:*

'What though I am some aulder grown,
An' ablins nae sae gay;
What though these locks, ance hazel brown,
Are now well mix'd wi' gray:
I 'm sure my heart nae caulder grows,' etc.

Auch eine Stelle des Liedes *Lucky Nancy* (*Tea - Table Misc.*, I; *The Lark* u. s. w.) könnte vorgeschwebt haben:

'Now ken, my reverend sonsy fair,
Thy runkled cheeks and lyart hair . . .
Are a' my passion's fewel.
Nae skyring gowk, my dear, can see,
Or love, or grace, or heaven in thee;
Yet thou hast charms enow for me . . .
*Leez me on thy snawy pow*,
Lucky Nancy, lucky Nancy,' etc.

Die Zeilen 3—4 von Str. II ('And monie a cantie day, John, We 've had wi' ane anither') berühren sich eng mit älteren Versen typischer Prägung wie:

'For monie a cantie nicht
My Willie and I hae had' (HH III. 332),

'Many a merry meeting
My love and I have had'
(Wither's *I lov'd a Lass, a fair one*); u. s. w.

**Song — 'My Harry was a gallant gay'** **1789**

Das Stimmungsmotiv entnahm Burns dem *Chorus*, den er — nach seiner eigenen Aussage — 'picked up from an old woman in Dunblane.' Im übrigen mag er durch Jakobitenlieder angeregt worden sein; in Str. III, Z. 2 ('And ilka body had *their ain*') klingt ja eines der bekanntesten jakobitischen Schlagworte an.

[1]) Neugedruckt jetzt in Farmer's *Merry Songs and Ballads*, III. 271.

Die zweite Strophe ('When a' the lave gae to their bed,' etc.) zeigt eine grosse Ähnlichkeit mit Str. III von *Ay Waukin, O* ('Lanely night comes on, A' the lave are sleepin,' etc.) und Str. V von *It Was A' For Our Rightfu' King* ('When day is gane, and night is come, And a' folk bound to sleep,' etc.); all diese Stellen wurzeln in Versen wie:

'When a' the lave gaed to their bed,
And I sat up,' etc.;[1])

'When a' the lave 's at rest . . .
My heart wi' grief opprest,
I am dowie, dull, and wearie;'[2])

'Whilest others sleep I mourn and weep,' etc.;[3])

'I sigh and moan while others rest,' etc.;[4])

'When day was gone, and night was come,
And all men fast asleep,' etc.[5])

**1789 Song — 'Thou Ling'ring Star'**

Geboren aus dem mit jäher Kraft erwachten Schmerze um den Verlust der Geliebten, aus dem Gedenken an einzig schöne, mit ihr verlebte Stunden, zehrt unser Gedicht doch auch (und zwar in weit höherm Masse als gemeiniglich angenommen wird) von litterarischen Erinnerungen.

In der 3. Zeile der ersten Strophe gewahren wir ein leises Echo von Shenstone's XII. Elegie her (III, 1): 'The star of Venus ushers in the day,' etc. Die Zeilen 5—8 derselben Strophe gemahnen auffallend an eine 'Ode' des Verfassers der 'Jahreszeiten'[6]):

'Tell me, thou soul of her I love,
Ah! tell me, whither art thou fled;

---

[1]) *Andrew and his cutty Gun*, Str. I (*Merry Muses of Caledonia*; cf. Farmer, *Merry Songs and Ballads*, V. 225).

[2]) *The Day begins to press* (Herd's Ms.; cf. HH III. 325).

[3]) ca. 1678; vgl. *Roxburghe Ballads*, VII. 430.

[4]) *Flowers of Edinburgh*, II, 3.

[5]) *Fair Margaret and Sweet William* (cf. Chappell-Wooldridge, *Old English Popular Music*, II. 131 f.); vgl. Herd's *Scots Songs*, I. 83, 98 und Child's *Ballads*, V. 474.

[6]) Auch Haliburton (*Furth in Field*, p. 264) ist die grosse Ähnlichkeit beider Stellen nicht entgangen.

To what delightful world above,
Appointed for the happy dead?

Or dost thou, free, at pleasure, roam,
And sometimes share thy lover's woe,' etc.,

wenn hier auch durchaus jener Ton verzweiflungsvoller Reue fehlt, der aus dem letzten der Burns'schen Verse erschütternd hervorklingt.[1]) Die Anrede 'dear departed shade' (Z. 5) begegnet uns vor Burns bereits in einem Poem "To the Memory of Mr. Walter Ruddiman" (abgedruckt in *The Weekly Magazine or Edinburgh Amusement*, IX. 287).[2])

Das emphatisch wiederholte 'Can I forget' in Str. II, 1—2 ist dem klassizistischen Stile nachgeahmt; ich erinnere nur an Pope's *Eloisa to Abelard*, 107 ff. 'Canst thou forget that sad, that solemn day, When . . . Canst thou forget,' etc. Derselbe Stil ist für das metaphorische 'kiss' in Str. III, Z. 1,[3]) sowie für die geschraubte Wendung 'The flowers sprang wanton to be prest' (III, 5)[4]) massgebend gewesen. — Vielleicht durch Young inspirirt ist der Vergleich in Str. IV, Z. 2 'my mem'ry . . . broods *with miser-care*;' auf dem ersten Blatte der Nachtgedanken lesen wir: 'My soul, which flies to thee, . . . her treasure,

[1]) Einen Nachhall unserer Verse meint man in Byron's Gedicht *Herod's Lament for Mariamne* (I, 5 f.) wahrzunehmen.

[2]) Ähnlich heisst es in einer Ode von Sir Richard Hill (s. *An Asylum for Fugitive Pieces*, I. 190, 1785):

'Thou too, thou dread and awful *shade*,
Of *dear departed* Will. Whitehead,'

in Collins' Ode auf den Tod Thomson's:

'Yet once again, dear parted shade,'

und in Tickell's Versen auf den Tod Addison's:

'Accept these tears, thou dear departed friend.'

[3]) Cf. Thomson, *Liberty*, I. 59 'where peaceful seas . . ever kiss the shore;' Ramsay's *Gentle Shepherd*, I 2 'A pool . . kisses with easy whirles the bordring grass;' Fergusson's *Tavern Elegy*, II, 4 '. . breezeless waters kiss the silent shore;' u. s. w.

[4]) Vgl. z. B. *Brittain's Ida*, Canto III. II, 6 'The bed sanke with delight so to be pressed.'

As misers to their gold' (I. 40—1). Schon an 'Clarinda' hatte Burns einmal geschrieben: 'I call over your idea as a miser counts over his treasure' (ChW II. 323); und noch in einem Briefe an Miss Fontenelle figurirt dieser Vergleich: 'my soul has ever . . selected as it were for herself a few whose regard . . with a Miser's Avarice she wished to appropriate and preserve' (eb. IV. 70).[1]) Die Vergleichung in dem folgenden Verspaare ('Time but th' impression stronger makes, As streams their channels deeper wear') lässt uns von fern an *Essay on Criticism*, I. 191—2 denken:

> 'Whose honours with increase of ages grow,
> As streams roll down, enlarging as they flow.'

Wichtiger noch als dies alles erscheint die von Haliburton erkannte Thatsache, dass auf unser Lyrikum (zumal auf die dritte Strophe) Blair's *Grave* stark eingewirkt hat.[2]) Die fragliche Stelle des 'Grabes' (v. 94 ff.) "suggested much of the imagery and sentiment of Burns's unutterably rich and tender hymns on Highland Mary. Blair represents himself and his 'friend' as 'wandering heedless on' in the ample security of a thick wood; the lovers rest on a flowery bank beside a stream that murmurs sweetly through the underwood; the thrush in their hearing renews and 'mends his song of love;' the fragrance of wild rose and eglantine exhales around them[3]) —

> "O, then, the longest summer's day
> Seemed too, too much in haste; still the full heart
> Had not imparted half."

"To Mary in Heaven," like the companion verses on "Highland Mary," contains the same imagery of wood-

---

[1]) Aus Peter Pindar habe ich mir die Zeilen notirt: 'Thus doat upon the sweet farewell, Like misers on their golden store,' vermag aber nicht anzugeben, ob sie jünger oder älter als unsere Burnsstelle sind.

[2]) *Furth in Field*, p. 264.

[3]) Eine Nachbildung dieser Stelle findet man in Pearch's *Collection*, II. 213.

land[1]) and water, birds[2]) and flowers, the same situation of lovers fain, the same sentiments of affection, the same sad reflections afterwards to be noted. The lovers meet by the winding Ayr that gurgled and kissed its pebbly shore, half hidden in an underwood of birch and blooming thorn;

"The flowers sprang wanton to be press'd,
The birds sang love on every spray,
Till too, too soon, the glowing west
Proclaim'd the speed of winged day."

To both poets their memories are for ever sad and for ever sacred by reason of the death of the loved one. Blair's reflections are thus expressed —

"Dull Grave! thou spoil'st the dance of youthful blood,
Strik'st out the dimple from the cheek of mirth,
And every feature from the face."

The beloved dead is 'dumb as the green covering turf.' Far more tenderly uttered is the sorrow of Burns —

"O pale, pale now those rosy lips
I aft hae kiss'd sae fondly,
And closed for aye the sparkling glance
That dwelt on me sae kindly . . . .
Now green's the sod, and cauld's the clay,
That wraps my Highland Mary."

[*Highland Mary*, III, 7—8, IV, 1—4].

---

[1]) Birke und Hagedorn wählt Burns (wie bereits in *The Humble Petition of Bruar Water* und wie später noch in den Liedern *O Leeze Me on My Spinning-wheel* und *Highland Mary*) wegen seiner ausgesprochenen Vorliebe für dieselben; vgl. ChW I. 446, III. 17. Vor Burns treffen wir die Birke als Zeugin einer Liebesscene etwa in dem Liede *At setting Day and rising Morn* (*Tea-Table Misc.*, II u. ö.):

'I'll visit oft the birken bush,
Where first thou kindly told me
Sweet tales of love,' etc.;

wegen des Hagedorns sei auf S. 103 verwiesen.

[2]) Doch darf der typische Charakter dieses Zuges nicht verkannt werden. Ich beschränke mich auf ein Beispiel: ' . . the birds sing us love-songs on every bough' heisst es in dem Liede *When the Rose is in Bud* (*The Merry Musician*, 1716, I. 236; *The Lark* u. ö.).

**1790(?)[1] Song — 'Thine am I, my faithful fair'**

Das Liedchen, dessen tändelnde Grazie merkwürdig an die Art Thomas Moore's erinnert, wie es denn gelegentlich dem irischen Lyriker thatsächlich zugeschrieben worden ist,[2]) erneuert in seiner zweiten Strophe: —

'Take away those rosy lips . . .
Turn away thine eyes of love,
Lest I die with pleasure': —

ein verbreitetes Motiv, dem Dichter vertraut durch die berühmten, in *Measure for Measure*, IV, 1 und *The Bloody Brother*, V, 2 erscheinenden und ja auch in Percy's *Reliques* aufgenommenen Verse:

'Take, oh take those lips away,
That so sweetly were forsworn;
And those eyes, the break of day,' etc.;

vertraut ferner durch die Zeilen (*The Hive*, 1726, I. 102; Aikin's *Essays on Song-writing; The Vocal Magazine*, 1784; u. ö.):

'Oh! turn away those cruel eyes,
The stars of my undoing,' etc.;

durch Thomson's Gedicht *To Myra*:

'In pity . . . my lovely fair,
O turn those killing eyes away!';

durch Hoheslied VI, 5 'Turn away thine eyes from me, for they have overcome me;' u. s. w.

**1790 Election Ballad Addressed to Robert Graham**

'Fintry, my stay in worldly strife'

Sehr verschiedenartige Elemente sind in unserer Ballade zusammengeflossen. Der Ton des heroisch-komischen Epos wird hier und da angeschlagen; die Allegorieen des Pseudoklassicismus müssen an einigen Stellen herhalten ('Combustion thro' our boroughs rode,' etc.; 'Grim Horror girn'd, pale Terror roar'd,' etc.); Biblisches klingt hin und wieder an (so in XXIII, 1, XXVII, 6); und, last not least,

[1]) Vgl. ChW III. 148.

[2]) *The Universal Songster* (1828), I. 108.

regt sich nach längerer Pause wieder einmal der Einfluss Ossian's: die 18. Strophe ist augenscheinlich solchen Stellen nachgebildet — oder will sie sie parodiren? — wie: 'As a hundred winds in Lochlin's groves; as fire in the pines of a hundred hills; so loud, so ruinous, so vast the ranks of men are hewn down' (*Fingal*, II); 'As a hundred winds on Morven; as the streams of a hundred hills . . . so roaring, so vast, so terrible, the armies mixed on Lena's echoing heath' (ib. III); 'Like the noise of a hundred mountain-streams, that burst, and roar, and foam . . . so met the sons of the desert,' etc. (ib. IV). Ebenso werden wir in Burns' 'Such is the rage of Battle' das (parodische?) Echo eines Ossianischen 'Such was the noise of battle' (ib.) zu erblicken haben.

### Elegy on Captain Matthew Henderson 1790

'O Death! thou tyrant fell and bloody!'

Alexander Grosart, der verdienstvolle Herausgeber und Biograph Fergusson's, hat wiederholt die Ansicht geäussert, unser Gedicht sei nur 'a magnificent expansion of [Fergusson's] "Elegy on the Death of Scots Music,"' und zwar speciell der dritten Strophe dieses Poems:

> 'Mourn ilka nymph and ilka swain
> Ilk sunny hill and dowie glen
> Let weeping streams and Naiads drain
> Their fountain head
> Let echo swell the dolefu' strain,' etc.

Grosart übersah dabei, dass wir es mit einem ziemlich gewöhnlichen, teils in der Antike, teils in der Volkspoesie wurzelnden Motive zu thun haben[1]), das unserm Dichter

[1]) Vgl. Angellier II. 371. E. Rohde, *Der griechische Roman*, [2]170 f. und Uhlands *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, III. 445. Passend darf hier an die Stelle aus Wordsworth's *Excursion* (I. 479 ff.) erinnert werden:

> 'The Poets, in their elegies and songs
> Lamenting the departed, call the groves,
> They call upon the hills and streams, to mourn,
> And senseless rocks,' etc.

aus einer Reihe von Beispielen geläufig gewesen sein muss.[1]) Ich beschränke mich auf einige Citate aus Ramsay und Fergusson:

'Wail on, ye heights; ye glens, complain;
Sun, wear thy cloudy veil:
Sigh, winds, frae frozen caves of snaw;
Clyde, mourn the rueful tale,' etc.
(*An Ode, sacred to the Memory of her Grace Anne Dutchess of Hamilton*);

'Hills in dreary dumps now lying,
And ye Zephyrs swiftly flying,
And ye rivers gently turning,
And ye Philomellas mourning,
And ye double sighing echoes,
Cease your sobbing, tears, and hey ho's!
Banish a' your care and grieving,' etc.
(*To my Friends in Ireland, etc.*; cf. p. 158);

'Hear me, ye hills,[2]) and every glen,
Ilk craig, ilk cleugh, and hollow den,
And echo shrill, that a' may ken,' etc.
(*Elegy on Lucky Wood.* Str. II); —

'Ye Jack-daws . . . . . .
The solemn dirge ye owls prepare,
Ye bats, more hoarsely skreek —
Croak, oh ye ravens, round the bier,
And all ye church-mice squeak!'
(*The Antiquary*; Burns vielleicht handschriftlich durch Herd mitgeteilt?)

Das überall hier verwendete Motiv nun hat bei Burns eine völlig selbständige Ausgestaltung erfahren, die nur

---

Eine Parodie dieser Manier gab übrigens u. a. Fielding in seinem *Tom Thumb*: 'Howl, wolves; grunt, bears; hiss, snakes,' etc.

[1]) *Lycidas*, 38 ff.; Pomfret, *A Pastoral on the Death of our late Gracious Queen Mary*; Pope, *Winter*, 29 ff.; Gay, *The Shepherd's Week. Friday*, 33 ff.; u. s. w. *Lycidas*, 150 'Bid . . daffadillies fill their cups with tears' klingt nach in der Burns'schen Zeile 'Ilk cowslip cup shall kep a tear' (XII, 2).

[2]) Als 'near neebors o' the starns' bezeichnet Burns (III, 1) die Berge: ein merkwürdiges Zusammentreffen mit dem Äschyleischen *ἀστρογείτονες κορυφαί* (Prom. 721).

freilich etwas zu breit und hie und da wohl auch zu künstlich ausgefallen ist. Interessant ist sie uns namentlich deshalb, weil der Dichter in ihr 'has brought together . . all the sights and sounds he loved so well' (Craigie, *A Primer of Burns*, p. 97). Ein gelegentliches Verfallen in den Ton der sog. 'burlesken Elegieen' hätte man um der Stileinheit willen lieber vermieden gesehen.

Auch im Detail macht sich so mancher fremde Einschlag bemerklich. Str. II, Z. 1 erweist sich als Echo des Ramsay'schen Verses 'She's dead o'er true, she's dead and gane' (*Elegy on Lucky Wood*, III. 1). Str. VIII, 5 war durch Thomson, *Spring*, 22 f. und *Deserted Village*, 44 nahegelegt.[1]) Die Idee von Str. X, 1—2 ist Gray's *Elegy*, Str. III oder einer der zahlreichen Nachahmungen derselben entnommen; die Zeilen 3—4 erscheinen in den folgenden Beattie'schen Versen vorgebildet: 'What time the wan moon's yellow horn Gleams on the western deep' (*Retirement*, II 7—8).[2]) Auf die Strophen XII und XIII hat ersichtlich Collins' *Ode to Evening* (Str. XI f.) eingewirkt:

'While Spring shall pour his showers, as oft he wont,
And bathe thy breathing tresses,[3]) meekest Eve!
While Summer loves to sport
Beneath thy lingering light:

While sallow Autumn fills thy lap with leaves,
Or Winter, yelling through the troublous air,
Affrights thy shrinking train,
And rudely rends thy robes,' etc.[4])

Die Anrede 'O Henderson! *the* man! *the* brother' (XV, 1) mahnt, wie schon Robertson bemerkt hat, an Thomson's

[1]) Den fraglichen Zug hat schon Chaucer in einem Vergleiche: 'And as a bitore bombleth in the myre' (*Canterbury Tales*, D 972).

[2]) Bereits aus unserer II. und III. Strophe lassen sich leise Anklänge an Zeilen dieses Gedichtes heraushören ('Ye cliffs . . Ye woods . . *Where* Melancholy *strays forlorn*,' etc.).

[3]) Von den 'lovely tresses' des Frühlings spricht Thomson in seinem Drama *Edward and Eleanora*, V 1.

[4]) An dieser selben Collins'schen Ode hat sich ja Burns 1791 für seine *Address to the Shade of Thomson* inspirirt; vgl. ChW III. 279.

'O Lyttelton, *the* friend!' (*Spring*, 905). — Das "Epitaph" lehnt sich deutlich an *A Bard's Epitaph* (1786) an; beide Gedichte haben übrigens Wordsworth's *A Poet's Epitaph* (1799) stark beeinflusst. Eine besonders häufig von Thomson angeschlagene Note findet in Str. II, 1—2 ('If thou uncommon merit hast, Yet spurn'd at Fortune's door,' etc.) eine Resonanz; vgl. S. 139. In Str. IV, 1 klingt die von Burns wiederholt citirte Maxime '[to study] men, their manners, and their ways' vernehmlich an. Zu der 'sympathetic tear' in Str. V, 3 sei kurz an den Thränenkult des 18. Jahrhunderts, als dessen Hauptvertreter in England Gray und Sterne zu gelten haben, erinnert. Die Strophen VI—VII endlich wirtschaften (wie möglicherweise schon vorher XV, 5 'Like thee, where shall I find another, The world around?') mit Reminiscenzen aus dem 186. Kapitel des *Tristram Shandy*: 'The Corporal — Tread lightly on his ashes, ye men of genius, — for he was your kinsman: Weed his grave clean, ye men of goodness, — for he was your brother . . . O Toby! in what corner of the world shall I seek thy fellow?'

1790 **Tam o' Shanter**

'When chapman billies leave the street'

Eine eingehendere Besprechung des Gedichtes mir vorbehaltend, beschränke ich mich an dieser Stelle auf einige flüchtige Andeutungen.

Im Herbst 1790 teilte Burns dem Antiquar Francis Grose ein paar in Ayrshire umlaufende Spukgeschichten mit, in denen sämtlich die verfallene Alloway Kirk eine Hauptrolle spielte. Die zweite dieser Geschichten bemächtigte sich nun, so dürfen wir annehmen, wegen des in ihr schlummernden komischen Gehaltes seiner Phantasie und drängte ihn, sie in Versen nachzudichten.[1]) Sie lieferte

[1]) 'It is my first essay in the way of tales,' schreibt Burns an Alex. Cunningham (ChW III. 230). War ihm etwa von der im Winter 1789/90 lebhaft betriebenen Lektüre der Lafontaine'schen *Contes* her ein Impuls zugekommen?

das Skelett unserer 'Tale,' wie schon Gilbert Burns ausdrücklich bezeugt: 'The leading circumstances of a man riding home very late from Ayr, in a stormy night, his seeing a light in Alloway Kirk, his having the curiosity to look in, his seeing a dance of witches, with the devil playing on the bagpipes to them, the scanty covering of one of the witches, which made him so far forget himself as to cry out: — 'Weel loupen, short sark!' — with the melancholy catastrophe of the piece; it is all a true story, that can be well attested by many respectable old people in that neighbourhood.' Haben wir somit den Grundstock als gegeben zu betrachten, so ist doch andererseits die verschwenderisch reiche Fülle des Details, die sich als Laubwerk um ihn rankt, jenes "panorama of pictures so vivid and powerful that the characters and scenes are fixed indelibly on the mind," jenes virtuos gehandhabte Kunstmittel der Einführung realster Züge in die Sphäre des Phantastisch-Gespenstischen, ist insbesondere der souveräne Humor, wie er in der Auffassung und Behandlung des Stoffes, in der vielbewunderten, an Dunbar's beste Produkte gemahnenden Verbindung des Schauerlichen mit dem Burlesken zu Tage tritt, ausschliesslich auf die Rechnung unseres Dichters zu setzen.[1])

Mit Rücksicht auf das am Schlusse unseres Gedichtes figurirende Motiv des "wilden Rittes" hat man sich gewöhnt, unserer *Tale* Cowper's John Gilpin gegenüber-

[1]) Einiges wirkte aus der von Burns an erster Stelle mitgeteilten Geschichte (ChW III. 220 f.) herüber; so der, freilich erst im *Tam* recht fruchtbar gemachte Zug, dass der Bauer 'had got courageously drunk at the smithy;' die Angabe, dass der Heimritt in einer fürchterlichen Sturmnacht stattfand; der Hinweis auf die im Hexenkessel brodelnden 'damnable ingredients' ("some heads of unchristened children, limbs of executed malefactors, etc."). Persönliches Erleben des 'exciseman' Burns, der in der Woche durchschnittlich seine 200 Meilen ritt ['Five days in the week, or four at least, I must be on horseback, and very frequently ride thirty or forty miles ere I return,' schreibt er am 2. Okt. '89 an Mrs. Dunlop], werden wir doch wohl in die Zeilen 83 ff. verwebt sehen dürfen; vgl. auch Angellier II. 137.

zustellen; ich verweise namentlich auf die guten Ausführungen Angellier's (Bd. II, S. 139).[1]) Von einer Beeinflussung des jüngeren Gedichtes durch das ältere zu reden, sind wir indes nicht berechtigt.[2])

## Einzelnes.

Das Motto entstammt dem VI. Prologe der *Eneados*; war es Burns durch die Ausgabe von Thomas Ruddiman (1710) vermittelt? Schon Ramsay hatte übrigens zwei Verse aus Douglas' Werk als Motto für *Christ's Kirk on the Green* verwendet. — Die erste Zeile bringt Grosart mit dem Verse Fergusson's 'Here chapmen billies tak their stand,' die zweite Haliburton mit Blair's *Grave*, 462 'when drunkards meet' in Verbindung. — Der V. Abschnitt (v. 37 ff.) berührt sich in einigen Zügen mit Thomson's *Winter*, 89 ff.:

> 'while the cottage hind
> Hangs o'er the enlivening blaze, and taleful there
> Recounts his simple frolic; much he talks,
> And much he laughs, nor recks the storm that blows
> Without, and rattles on his humble roof.'

— Zu 'Souter Johnie' (Z. 41) bemerkt Grosart (*Robert Fergusson*, 1898, p. 142): '*Souter Johnny* was long preceded by *Souter Jock* in 'The Election' — a poem that colours several of Burns's . . . It is the more certain that the name *Souter* Jock caught on from Burns's reading of Fergusson in that 'Tam o' Shanter's' *Souter* Johnny was

[1]) Cromek's Bericht über die näheren Umstände der Entstehung des Gedichtes (ChW III. 211) vergleiche man mit der sehr ähnlichen Anekdote, die über die Entstehung des John Gilpin erzählt wird (Wright's Cowper 1892, p. 311).

[2]) Wie oben angedeutet, war das fragliche Motiv Burns durch die alte Geschichte an die Hand gegeben. — Über das Sturm- und Drang-Motiv des 'wilden Rittes' hat Engländer in seiner Studie über den Mazeppa einiges zusammengestellt; nachgetragen sei hier der Hinweis auf das Abenteuer des 'commodore Trunnion' (eines Vorläufers des John Gilpin) im *Peregrine Pickle* (Vol. I, Kap. 8), welchen Roman Burns übrigens nach Ausweis einer Quittung des Buchhändlers Hill (ChW III. 230) seit 1790 besass.

no 'souter' or shoe maker at all, but a farm-hand.' Doch vgl. ChW I. 50, III. 222 und HH I. 437. — Zu Z. 56 'The minutes wing'd their way wi' pleasure' vgl. etwa Hamilton's *Wallace* (1722), p. 101 'Let wing'd with pleasure the soft minutes flow.' — Die Verse 62 ff. haben ihren Rahmen geborgt von den berühmten Zeilen (Henry King's?): 'Like to the falling of a star, Or as the flights of eagles are; Or like the fresh spring's gawdy hue . . Or bubbles which on water stood,' etc., oder von ähnlichen Gedichten dieser Art, wie 'Like to the damask rose you see, Or like the blossom on the tree, Or like,' etc. (cf. NQ 8, VI. 419), 'Like to a dove-cote never haunted . . Or like,' etc. (*Roxburghe Ballads*, II. 12 ff.) u. s. f. — Zu dem klassischen Verspaare 'Or like the snow falls in the river, A moment white — then melts for ever' ist in den *Notes and Queries* folgende Stelle aus der 2. Sestiade von Marlow's *Hero and Leander* verglichen worden: 'Joy graven in sense *like snow in water wastes.*' Näher lag Burns meines Bedünkens diese Stelle aus William Browne's *Elegy* (Ed. Goodwin II. 269): 'Th' art lost forever, as a drop of rain Fall'n in a river,' etc. Der oft wiederholte Hinweis auf Ovid, Amor. 3, V 11 f. ist absolut nicht am Platze. — Die Zeilen 64—5 mahnen an *Romeo and Juliet*, II 2, 119: 'too sudden, Too like the lightning, which doth cease to be Ere one can say, It lightens.'[1]) Das folgende Verspaar

[1]) Doch sei auch an die folgende Stelle aus Johnson's *Anningait and Ajut. A Greenland Tale*, mit der Burns von seinem Schullesebuch her vertraut war, erinnert: 'O life, frail and uncertain . . What art thou, deceitful pleasure! but a sudden blaze streaming from the north which plays a moment on the eye . . and then vanishes for ever?' Ein Citat aus dieser selben Erzählung figurirt in Burns' Briefe an Dunbar vom 14. Jan. 1790 (ChW III. 145): 'a few summer-days and a few winter-nights, and the life of man is at an end.' Und auch von diesen Sätzen aus Johnson's *Tale* meinen wir Spuren in Burns' Briefen und Gedichten zu entdecken: 'Few are placed in a situation so gloomy and distressful, as not to see every day beings yet more forlorn and miserable, from whom they may learn to rejoice in their own lot;' 'love . . perhaps exerts the same power in the Greenlander's hut as in the palaces of eastern monarchs.'

mag durch Beattie's *Minstrel*, I, Str. 30 angeregt sein. — Zu Z. 67 vgl. Somerville, *The Scented Miser* 'But tide and time for no man stay.' — Z. 79 'Weel mounted on his gray mare Meg' zielt offenbar parodistisch auf Balladenverse wie 'Well-mounted on a gallant steed' (*Chevy-Chase*), 'Well mounted on a milk-white steed' (*Valentine and Ursine*, v. 85; *Reliques*, III) u. s. w. Das gleiche dürfte von den Zeilen 175 ff. ('Ah! *little kend* thy reverend grannie' etc.) gelten; vgl. etwa die Verse (veröffentl. 1785; cf. Child[1] 8, 11 ff.):

'Little kend Girzy Sinclair
That morning whan she raise,
That this wad be the hindermaist
Of a' her maiden days,' etc.

— Z. 90 ff.: ein leiser Vorklang vielleicht bei Thomson, *Summer*, 1676 ff., wenngleich hier die Absicht, beim Leser eine gruselige Stimmung zu erzeugen, nicht entfernt so scharf hervortritt wie bei dem 'New Light' Burns, der nur zu leicht geneigt ist, das Romantische in den Dienst der Satire zu stellen. — Bei den Versen 90 ff. und 111 dürfte diese Stelle aus dem *Gentle Shepherd*, II, 3 vorgeschwebt haben:

'When Wattie wander'd ae night thro' the shaw,
And tint himsel amaist amang the snaw;
When Mungo's mear stood still, and swat with fright,' etc.

— Z. 99 f. klingen merkwürdig an Pope's *Odyssey*, XII. 486—7 an:

'Then Jove in anger bids his thunders roll,
And forky lightnings flash from pole to pole.'

Doch eignet diesen Versen eine konventionelle Note; vgl. Dryden's Wiedergabe von Ovid, Met. XI. 496 (NQ 6, II. 205), Pope's Thebaisbearbeitung I. 496, Young's *Last Day*, I, Falconer's *Shipwreck*, I. 3—4 u. s. w. — Z. 120 ist wohl ein Nachhall von Ramsay's *The Monk and the Miller's Wife* her: 'No like a deel in shape of beast' (*Works*, 1751, II. 152). — Zu Z. 123 vgl. *The Piper of Kilbarchan* (Watson's *Choice Coll.*, I. 33), VII, 3—4 'He gart his pipe, when he did play, Baith skirl and screed.' — Die Zeilen

141 f.; 163 f. nehmen Reminiscenzen aus Ramsay's *Three Bonnets*, Canto I auf:

'Sae tho' the aith we took was awfu'.
To keep it now appears unlawfu' . . .
She was a winsome wench and waly,
And could put on her claes fu' brawly.'

— Der Vergleich v. 193 f. 'As bees bizz out wi' angry fyke, When plundering herds assail their byke' erinnert an Dryden's *Annus Mirabilis*, Str. 228:

'So weary bees in little cells repose;
But if night-robbers lift the well-stor'd hive,
An humming through their waxen city grows,
And out upon each other's wings they drive.'

Näher berührt sich Burns noch mit John Skinner:

'Like bumbees bizzing frae a bike,
Whan hirds their riggings tirr;'

doch weiss ich nicht zu sagen, ob diesen Zeilen, die ich nur aus Jamieson's *Dictionary* kenne, die Priorität vor den Burns'schen zukommt.

## Elegy on Miss Burnet 1791

'Life ne'er exulted in so rich a prize'

Burns selbst war sich, wie briefliche Äusserungen beweisen, des Unzulänglichen dieser seiner Elegie wohl bewusst. Freilich der Umstand, dass er sich einer monatelangen Arbeit an diesem Gedichte hingab, zeigt uns zugleich, dass er eine volle Klarheit über die Grenzen seines poetischen Könnens nicht besass; er hätte sonst unmöglich den Versuch gewagt, sein Empfinden in eine Kunstform einzuzwängen, die ihm nun einmal — trotz seiner Shenstoneverehrung — innerlich fremd geblieben war.

Sind die von ihm angeschlagenen Töne nicht sonderlich echt, so sind sie auch nichts weniger als neu. An einigen Stellen klingen die älteren Nänien auf Robert Dundas und Sir James Hunter Blair — mich dünkt: zur Unzeit — an; die V. Strophe schielt deutlich nach Shenstone hinüber (vgl. S. 172), mag daneben aber in der Form Thomson

verpflichtet sein: 'Shall the great soul of Newton quit this earth . . and not one lay Breathe up the grateful adoration,' etc.;[1]) Strophe VI borgt ihre Idee von Ramsay's *Ode on Lady M. Anstruther:*

'Thus some fair star distinguish'd bright,
Which decks the heavens, and guides the main;
When clouds obscure its glorious light,
It leaves the gloomy world in pain.
So sudden death has vail'd Lucinda's eyes,
And left us lost in darkness and surprize,'

und verwertet überdies (in Z. 2) eine Reminiscenz an den Gray'schen Vers 'Charity, that glows beyond the tomb' (*Ode for Music,* IV. 16); die Schlussstrophe endlich dürfte durch den Ausgang des Lapraik'schen *When I upon thy Bosom lean* angeregt sein:

'United still her heart and mine;
They 're like the woodbine round the tree,
That 's twined till death shall them disjoin.'

[1790][2]) **Lament of Mary Queen of Scots**

'Now Nature hangs her mantle green'

'The ballad on Queen Mary was begun while I was busy with Percy's Reliques of English Poetry' (Burns an Dr. John Moore, 28. Februar 1791). Daher die romantische Sphäre, der der Stoff entnommen ist;[3]) die (sich

[1]) *A Poem sacred to the Memory of Sir Isaac Newton.*

[2]) Scott Douglas' Datirung des Gedichtes ist unrichtig; es ist bereits am 6. Juni 1790 fertig geworden und müsste demnach vor der *Election Ballad to Robert Graham* rangiren.

[3]) Weitere Impulse zur Conception des Gedichtes mag Burns empfangen haben von einem Liede *Queen Mary's Lamentation* in der Sammlung *Calliope, or the Musical Miscellany,* 1788, p. 110 (cf. NQ 4, IX. 149 f. und HH I. 426; unser Poem führte ursprünglich den Titel "Queen Mary's Lament"!) und von der 'glorious story of Buchanan and Targe' in Moore's *Zeluco* (cf. ChW III. 236 f.). — Haliburton schreibt (*Furth in Field,* p. 230): 'Here [d. h. in Masson's Collection], probably, [Burns] found the inspiration, if not the material, for his "Lament of Mary Stuart,"' bietet aber leider keine näheren Angaben.

allerdings an einigen Stellen verleugnende)[1] 'sweet ballad simplicity' des Stils; gewisse poetisch-altertümliche Ausdrücke wie '[to] glad,' 'durance;' die Strophenform[2]); metrische Eigentümlichkeiten wie die Betonungen 'fair Scotlànd' (III, 5), 'thou false womàn' (V, 1). Einzelreminiscenzen sind kaum nachzuweisen; die VII. Strophe erinnert von ferne an *Gil Morrice*, v. 185 ff.:

'To me nae after days nor nichts
Will eir be saft or kind;
I'll fill the air with heavy sighs,' etc.,

während Str. VI, 3 f. an die Ballade *Sir James the Rose*, die Burns von der Herd'schen Sammlung her kannte, leicht anklingt:

'. . may that happiness be thine
Which I can never taste,' etc. (XIII, 3 f.).

Hie und da berührt sich unsere *Lament* mit der dem Dichter durch Watson's *Choice Collection* (III. 117 ff.) vertrauten *King Charles's Lament*:

'A hopeless, helpless, harmless Man lies here forlorn,
And held in Scorn,
By those who once were Subjects unto me . .
Yet helpless I in Prison ly. . .

How happy is the Man that labours all the Day
For little Pay,
For he at Night may safely go to Rest. . .
The Country Swains, the silly Shepherds,
And Tradesmen eek also,

[1]) Namentlich in der I. Strophe macht sich ein übler pseudoklassischer Einschlag bemerkbar. Über das 'gild' in VI, 3 vgl. S. 21. Zu den Eingangsversen sei an Fergusson, *Leith Races*, I, 2 f. erinnert: 'Whan Nature's rokelay green Was spread o'er ilka rigg o' corn,' etc.; doch ist ja das Bild der abgeblasstesten eines. VII, 5 'the narrow house of death' natürlich nach Ossian; vgl. etwa *Fingal V*, Abschn. 12.

[2]) 'Allan Cunningham tells us that this ballad is written in imitation of one called — "Lord Maxwell's Goodnight," which the reader will find recorded in Scott's Border Minstrelsy. We have examined that ballad, and very good it is in its way, yet the only resemblance we find is, that they are both in the old 8—6 ballad-measure' (Sc. Douglas, *Kilmarnock Edition*, I. 340).

Have Liberty, while here I ly
In Sorrow and in Wo.'

Lediglich auf Zufall mag das Zusammentreffen des Motivs unserer II. Strophe mit Str. 27 des *Kings Quhair* beruhen:

'The bird, the beste, the fisch eke in the see,
They live in fredome euerich in his kind;
And I a man, and lakkith libertee,' etc.;

Gedanken dieser Art liegen zu nah, als dass bei einer Übereinstimmung gleich auf Beeinflussung zu schliessen wäre. Immerhin sei noch auf die Ballade *The true Lovers' Knot untied* hingewiesen, in der Lady Arabella Seymour folgendermassen klagt:

'*The meanest people* enjoy their mates;
But I . . . want both *love and liberty.*
But death, I hope, will end the strife,' etc.

In seiner Erwähnung des Gesanges von 'merle' und 'mavis' (Str. II) begegnet sich Burns mit den Frühlingsschilderungen der älteren schottischen Dichtung, deren einige ihm übrigens durch Ramsay's *Evergreen* (1761, I. 185, 256; II. 98) vermittelt gewesen sind.

**1791** **Song — The Banks o' Doon**
'Ye banks and braes o' bonie Doon'

Bei dem Eingange des Liedes haben dem Dichter — die zweite Fassung *Ye Flowery Banks* lässt das noch deutlicher erkennen — jene alten Verse vorgeklungen, die schon Pinkerton zu einem Liede angeregt hatten[1]):

'Oh Bothwell bank, thou blumest fair,
But ah, thou mak's my heart fu' sair.'

Die Anrufung der 'little birds' (Z. 3 ff.) erinnert, so sehr sie dem Volksliede geläufig ist, doch auch an ein kunstmässiges Lyrikum:

'Why ring the woods with warbling throats!
Ye larks, ye linnets, cease your strains;

---

[1]) Auch (Pinkerton's) *Bothwell Bank*, I, 3—4:

'Whereby the glancin' waves of Clyde
Throch sauchs and hangin' hazels glide'

hat einen Nachhall bei Burns geweckt; s. *Ca' the Ewes*, Str. II (HH III. 268).

I faintly hear in your soft notes
My Chloe's voice, that wakes my pains'
(Gay, *The Wise Penitent*).

Die Worte 'departed joys, Departed never to return' (Z. 7 f.) mögen wir mit Haliburton p. 266 als Echo von *The Grave*, 109 f. betrachten: 'Of joys departed, Not to return, how painful the remembrance.' [1]) Die Symbolik des Schlusses gemahnt an Martin Parker's Ballade *The distressed Virgin* (*The Roxburghe Ballads*, I. 278):

'I put my finger unto the bush,
thinking the sweetest Rose to find,
I prickt my finger to the bone,
and yet I left the Rose behind,' etc.

## Lament for James, Earl of Glencairn 1791

'The wind blew hollow frae the hills'

Seltsam! die Töne, die ihm die Trauer um den Tod eines liebenswürdigen, jungen schönen Mädchens nicht zu leihen vermocht hatte, gab dem Dichter der Schmerz über den Verlust eines treuen vornehmen Gönners: wie so ganz anders als in der empfindungsleeren Elegie auf Miss Burnet of Monboddo fühlen wir in unserer 'Klage' die tiefe Ergriffenheit des Dichters in mächtigen Akkorden nachzittern!

Und doch müssen wir feststellen, dass unser Gedicht nicht minder als jene Elegie so manches fremde Element mitgenommen hat. Der starke biblische Einschlag ist bereits von Hately Waddell gekennzeichnet worden (S. 244): '. . there is much beautiful and plaintive elegy in the composition, with references to the shortness and uncertainty of life, which remind us indirectly of the complaint

[1]) Burns hat diesen Gedanken, der ja seine klassische Prägung im V. Gesang des Dante'schen Inferno gefunden hat, in dem Liede *Frae the Friends and Land I Love* (I, 7—8) reproducirt.

of Job[1]). In more than one instance the coincidence of phraseology in this 'Lament' with the well-known Paraphrases of Scripture in our Scottish Psalmody, particularly the VIII. and IX., is so striking, that the Author might have been accused of plagiarism . . , if the Collection in which they appear had not been so universally in circulation at the time.' Zu Str. V, Z. 1—4 unseres Gedichtes vergleicht Waddell die Zeilen aus Par. XV. 4:

'The living know that they must die;
But all the dead forgotten lie:
Their mem'ry and their name is gone,
Alike unknowing and unknown,'

um dann fortzufahren: 'Another line, in stanza III.,

Ye woods that shed on a' the winds
The honours of the aged year!

reminds us with equal distinctness of the celebrated verse in Sternhold and Hopkins's translation of Psalm XVIII. —

And on the wings of all the winds
Came flying all abroad: — ver. X.[2]).

But Burns intended no concealment. In writing to Lady Glencairn, his Lordship's mother, on the subject of this sad bereavement, he quotes, as being most expressive of his own feelings, a portion of Psalm CXXXVII. — eulogising it devoutly:

'If thee, Jerus'lem, I forget,
Skill part from my right hand,' etc.

---

[1]) Zu IX, 1—2 'O, why has Worth so short a date, While villains ripen grey with time!' darf vielleicht an Hiob 21, 7 erinnert werden: 'Wherefore do the wicked live, become old, yea, are mighty in power?' Doch vgl. auch Watson's *Choice Coll.*, III. 95 'Ah! why should Goodness make so short a stay?'; Ramsay, *Richy and Sandy*, 41 f. '. · 'tis hard that death ay reaves Away the best fowck, and the ill anes leaves;' Shenstone, *Elegy IV*, 6 'Why has such worth .. died? Why .. bloom'd to fade?'; Dryden, *Upon the Death of Lord Hastings*, v. 81 ff. Hat etwa Wordsworth unserer Verse gedacht bei den bekannten Zeilen der *Excursion* (I. 504 ff.). 'The good die first, And they whose hearts are dry as summer dust Burn to the socket'?

[2]) Vgl. aber auch Thomson, *Winter*, 181 f. 'Low waves the . . forest, vexed, and sheds What of its tarnished honours yet remain,' etc.

To which and the succeeding lines, the concluding stanza of the 'Lament' has some resemblance: with which also the reader may compare Isaiah XLIX. 15, 16, as translated in Paraphrase XXIV. 4, 5, 6, which seems to be in fact the foundation of it.'[1])

Weiterhin hat Burns mehr als eine ossianische Note in unserem Gedicht anklingen lassen. Scenerie und Stimmung der ersten Strophen mahnen lebhaft an Ossian, wiewohl Burns hier auch Reminiscenzen von ganz anderer Seite her verwertet hat.[2]) Str. II, Z. 1—2, IV, 1 dürften auf die Anregung solcher Stellen wie 'I bend like the trunk of an aged oak' (*The War of Inis-thona*), 'I bend like an aged oak' *(Dar-thula)* zurückzuführen sein.[3]) Zur IV. Strophe

[1]) Genannte Paraphrase ist mir leider nicht zugänglich gewesen. In ihrer biblischen Gestalt lautet die angezogene Jesajahstelle: 'Can a woman forget her sucking child . . ? yea, they may forget, yet will I not forget thee.' Burns mag daneben die Fassungen, die ihr Ramsay (*Gentle Shepherd*, II 4) und J. Hervey (*Med. and Contempl.*, 1750, II. 241) gegeben hatten, vor Augen gehabt haben: 'Sooner a mother shall her fondness drap, And wrang the bairn *sits smiling on her lap* . . . Ere,' etc.: 'the fondest mother may forget the infant, that is "dandled upon her knees,"' etc. Vielleicht kannte er auch die Version in Cowper's *Olney Hymns*, XVIII: 'Can a woman's tender care Cease towards the child she bare? Yes, she may forgetful be, *Yet will I remember thee*,' etc.

[2]) 'Under a lonely spreading oak I lay . . .
The evening sun beam'd forth his parting ray,
The foliage bended to the hollow wind,' etc.
(Fergusson, *Retirement*, II);

'the last smiles
Of Autumn beaming o'er the yellow woods'
(Thomson, *Autumn*, 1053);

'the hollow cliff, whose pine
Waves o'er the gloomy stream'
(Beattie, *Retirement*).

Auch an des Dichters eigene Verse *On the Death of Lord President Dundas* muss erinnert werden.

[3]) Dass sich der Klagende an eine alte Eiche lehnt, ist ein Zug, den schon Chaucer in "The Dethe of Blaunche the Duchesse," v. 447 verwendet. Ist er typisch? Auch in Gray's *Bard* figuriren die giant-oak[s].'

vergleiche man etwa folgende (zum Teil schon früher [S. 33] citirte) Sätze aus *Croma*: 'I was a lovely tree, in thy presence, Oscar, with all my branches round me; but thy death came like a blast from the desert, and laid my green head low. The spring returned with its showers; no leaf of mine arose!' Die Burnsverse (V, 7—8) 'For silent, low, on beds of dust, Lie a' that would my sorrows share' sind wohl direkt aus der Ossianstelle 'Pale, silent, low on bloody beds are they who were my friends' (*Fingal*, III) geflossen. Der, bei Ossian ja ganz typische Anruf an die Harfe (VII, 1 ff.) sei nur durch ein Citat aus *Temora*, V belegt: 'Thou dweller between the shields . . . Descend from thy place, O harp, and let me hear thy voice!'

Einige kleinere Anlehnungen fallen daneben kaum ins Gewicht. Die konventionelle Prägung der Zeile 'Unheard, unpitied, unreliev'd' (V, 5) braucht nicht des näheren dargethan zu werden. Str. VI, Z. 6 'For a' the life of life is dead' ist vermutlich ein Echo des Thomsonschen Verses 'And all the life of life is gone' (*For ever, Fortune, wilt thou prove*[1]), II, 4), nicht, wie Haliburton will (S. 242), ein Nachhall von Goldsmith's 'For all the bloomy flush of life is fled' (*Deserted Village*, 128). Str. VIII, Z. 5—6 kombinirt, scheint es, folgende zwei Stellen:

> 'Twas this that, like the morning sun,
> Gave joy and life to me'
> (Crawford, *My Dearie, if thou dee*, III, 5 f.)

und

> 'the potent sun
> Melts into limpid air the high-raised clouds

---

[1]) Burns erwähnt das Lied ('a charming song') in einem Briefe an George Thomson (ChW III. 409). Einen Reflex der ersten Strophe des fraglichen Lyrikums gewahren wir übrigens in Burns' Liede *The Day Returns*, II, 5—6 'When that grim foe of Life below Comes in between to make us part,' einen leisen Nachklang seiner 9. Zeile ('But *busy, busy* still art thou') in *The Gard'ner wi' his Paidle*, I, 3 'Then busy, busy are his hours.'

And morning fogs,' etc.

(Thomson, *Summer*, 199 ff.).[1])

Str. IX, Z. 5—6 endlich lässt uns an die bekannten Verse aus Philips' (von Gay so lustig parodirtem) IV. *Pastoral* denken:

'O woeful day! O day of woe, quoth he,
And woeful I, who live the day to see!'

## Song — Craigieburn Wood 1791

'Sweet closes the ev'ning on Craigieburn Wood'

Der *Chorus* erinnert, wie an ein bei Herd (*Scots Songs*, II. 6) mitgeteiltes Liedfragment (vgl. HH III. 364), so an den Schluss einer von Burns gelegentlich citirten Fassung des alten *Blink over the Burn, sweet Betty*[2]): 'Sweet, let me *lie beyond thee*, until it be break of Day.' Zu Str. I und II vgl. S. 137. In die Str. III und V ist zweifellos diese Stelle aus Ramsay's *Gentle Shepherd* (II 2) hineinkomponirt: "tis war than hell, To be sae burnt with love, yet darna tell . . . Her arms, her cheeks, her mouth, her een . . Will be my dead, that will be shortly seen.' Str. V, Z. 2 nimmt einen Vers aus Air II in Bickerstaff's *Maid of the Mill* auf ('In love to pine and languish'); ein leises Echo von diesem selben 'Air' war, vielleicht schon aus Str. III herauszuhören. Die naive Schlusswendung mag aus dem Liede *Charming Phyllis fair as Lilies*[3]) geborgt sein:

'See me languish, ease my anguish,
Turn, O! lovely charmer, turn.
Grant your favour, and I ever
Will endeavour to adore,' etc.

---

[1]) "Das Naturphänomen der die Nebel durchbrechenden Sonne . . . wird in der Litteratur des [18.] Jahrhunderts häufig bildlich verwandt, bezeichnend für die Zeit der 'Aufklärung'" (Strack, *Goethes Leipziger Liederbuch*, S. 119).

[2]) Cf. *Roxburghe Ballads*, VI. 202; *Bagford Ballads*, Introd. XX.

[3]) 1. Hälfte des 18. Jhs.; vgl. Baring-Gould's *English Minstrelsie*, I. XXVII.

1791 **Song — Lovely Davies**

'O, how shall I, unskilfu', try'

Der Eingang des mit lauter abgebrauchten Motiven arbeitenden Liedes ist klärlich an Verse angelehnt wie:

'Oh! how shall I, in language weak,
My ardent passion tell'
(Bickerstaff, *Love in a Village*, II 2).

Für den Refrain, wie für Str. I, 7—8 scheint das Lied *Attend, ye ever-tuneful Swains (The Vocal Magazine*, 1784, p. 248) vorgeschwebt zu haben:

'Tho' weak my skill, tho' rude my verse,
Upbraid me not, while I rehearse
*The charms of Polly Willis.*' [1])

Ein paar Reminiscenzen aus Shenstone's 20. Elegie sind nicht von Belang. Str. IV, 3 f. war durch Ramsay's Lied *To Mrs. A. C.* nahegelegt:

'Such flames the foppish butterfly shou'd shun;
The eagle's only fit to view the sun.'

1791 **Song — The Posie**

'O, luve will venture in where it daur na weel be seen'

Die Herausgeber des *Centenary Burns* vermuten (III. 387), der Dichter habe "borrowed his idea, either directly or through some derivative, from a blackletter broadside, called '*A Posie of Rare Flowers Gathered by a Young Man for his Mistress*, To a pleasant new tune' (Crawford, Huth, Pepys, Roxburghe [2]), and other Collections)." Das ist möglich; doch halte ich es für wahrscheinlich, dass unserm Lyrikum ebensowohl die Anregungen anderer Lieder zu gute gekommen sind:

'Among the young lilies, my Jenny, I 've stray'd,
Pinks, daisies, and woodbines I bring to my maid;

[1]) Der Refrain erscheint zweimal in dieser Form, zweimal als 'Of charming Polly Willis' und einmal als 'And that is Polly Willis.'

[2]) S. Chappell's *Roxburghe Ballads*, II. 275 ff.

Here's thyme sweetly smelling, and lavender gay,
A posy to form for my Queen of the May,' etc.
*Queen of the May*; Herd's *Scots Songs*, I. 279)

'He brought me a wreath which his hand did compose,
Where the dale-loving lily was twin'd with the rose . . .
By myrtle, said he, is my passion express'd;
The rose, like your lips, in vermilion is dress'd:
And the lily for whiteness, would vie with your breast,' etc.[1])
(*Since Jenny thinks mean*, &c.; z. B. *Vocal Magazine*, 1784);

'I'll range around the shady bowers
And gather all the sweetest flowers;
I'll strip the garden and the grove,
To make a garland for my love,' etc.
(von Carey; auch im *Tea-Table Miscellany*, III)

'The pride of every grove I chose,
The violet sweet and lily fair,
The dappled pink, and blushing rose
To deck my charming Chloe's hair,' etc.
(Prior, *The Garland*)

'The Violet is Modesty . . .
The Jasmin shows us Innocence,
So chaste and pure its hue,' etc.
(*A Nosegay*, im *Scots Magazine*,
July '88); u. s. w.[2])

Hately Waddell bemerkt zu unserem Liede (S. 270): 'Although truly enough Scottish in both language and style, it reminds one a little here and there of Shenstone,' und vergleicht zur V. Strophe Shenstone's *Pastoral Ballad*, II, V:

'I have found out a gift for my fair;
I have found where the wood-pigeons breed;
But let me that plunder forbear,
She will say 'twas a barbarous deed:
For he ne'er could be true, she averr'd,
Who could rob a poor bird of its young,' etc.

---

[1]) Berühmte Beispiele der Gattung aus dem Altertum sind Meleagers Πλέξω λευκόιον, πλέξω δ' ἀπαλὴν ἅμα μύρτοις und Rufinus' Πέμπω σοι. Ῥοδόκλεια, τόδε στέφος, ἄνθεσι καλοῖς. Ein genaues Analogon zu unserm Liede aus dem Bereiche deutscher Dichtung ist J. R. Wyss' des Älteren Poem "Das Sträusschen".

[2]) Vgl. auch Burns' Lied *Adown Winding Nith*, Str. 3.

Burns hatte demselben Empfinden — in dem er vermutlich durch Thomson (*Spring*, 709 ff.) bestärkt worden war — bereits in dem Briefe an Miss Alexander vom 18. November 1786 Ausdruck gegeben.

Auf den reizenden Eingang des Liedes hat gewiss die berühmte Zeile (Robert Guy's?) 'Love will find out the way' [1]) eingewirkt; auch birgt sich in ihm wohl eine Reminiscenz an diesen Vers aus den *Braes of Yarrow* (Herd's *Scots Songs*, I. 69):

'I gat her where I dare nae weil be seen.'

Str. II, Z. 1 'The primrose I will pu', the firstling o' the year' wurzelt in den Anfangszeilen eines später von Burns bearbeiteten Lyrikums von Thomas Carew:

'Ask me why I send you here
This firstling of the infant year? . .
This primrose,' etc.

Versmass sowie den Ausdruck "May" — 'common in ballad poetry as a name for its heroines' — verdankt Burns dem Liede *There was a pretty May, and a milkin she went*; s. darüber seine Notes to Johnson's *Musical Museum* (ChW IV. 379).

[1789] **Caledonia, A Ballad**

'There was on a time, but old Time was then young'

Nicht bloss den patriotisch-stolzen, kriegerischen Geist, den sie atmet, sondern auch den lebendigen anapästischen Rhythmus teilt unsere Ballade mit Liedern wie *The Lilies of France* oder Erskine's *Highland Character*:

'The lilies of France, and the brave English rose,
Could never agree, as old history shows;
But our Edwards and Henrys, those lilies have torn,' etc.
(*The Vocal Magazine*, 1784, p. 310)

'In the garb of old Gaul, with the fire of old Rome,
From the heath-cover'd mountains of Scotia we come,

[1]) *Pills to Purge Melancholy*, 1720, VI. 86; *Tea-Table Misc.*, II; Percy's *Reliques* u. s. w.

Where the Romans endeavour'd our country to gain;
But our ancestors fought, and they fought not in vain,' etc.

(*The Lark*, 1765; Herd's *Scots Songs* u. s. w.).

Einzelheiten scheinen angeregt durch das Lied *The Archer's March* (Herd I. 113) und durch das *Epithalamium upon the Marriage of Mary Queen of Scots*, etc., das Burns in Watson's *Choice Collection* (II. 55 ff.) las:

'Sound, sound the music, sound it,
Let hills and dales rebound it [*re*]
In praise of archery . .
Its origin divine is . .

Our own true records tell us,
That none cou'd e'er excel us . .
In martial archery;
With shafts our sires engaging,
Oppos'd the Romans raging,
Defeat the fierce Norvegian,
And spar'd few Danes to flee.

Witness Largs and Loncartie,' etc.

'If you the mouldy Annals will survey,
The Roman Conquest here was at a Bay,
Their Eagles which to Southern Countries flew . . .
When they to Caledonia did resort,
Their Pinions mouldred, and their Arms fell short,' etc.

Den Eingangsvers gaben Zeilen vom Schlage des Swiftischen 'In times of old, when Time was young' (*Vanbrugh's House*, 1) an die Hand. Einen Nachhall von Thomson's *Castle of Indolence*, I. v. 198 'Certes, who bides his grasp, will that encounter rue' meine ich in Str. II, Z. 4 'Whoe'er shall provoke thee, th' encounter shall rue' zu spüren. 'The Tweed's silver flood' (IV, 6) ist Mrs. Cockburn's 'Tweed's silver streams' (*Flowers of the Forest*) oder Hamilton's von Bangour 'Tweda's silver stream' (*Tea-Table Misc.*, p. 147) nachgebildet; der 'fell Harpy-*Raven*' in Str. V, Z. 1 war Burns u. a. durch Thomson's *Liberty*, IV. 709 ff. nahegelegt.

**1791** **Song — 'Turn again, thou fair Eliza!'**

Die beiden ersten Strophen des von leidenschaftlicher Empfindung durchglühten Liedes zehren von Erinnerungen an ein herrliches Lyrikum der Burns'schen Frühzeit, *Mary Morison*; die Zeilen I, 4, II, 2—4 sind fast wörtlich daher übernommen. Beinahe wörtlich auch hat sich Burns (I, 2) die bekannte Dodsley'sche Zeile 'One kind kiss before we part' angeeignet. Str. II, Z. 5 f. mahnt (wie ja indirekt auch I, 4, II, 3 f.; vgl. S. 25) an Ogle's *Gramachree*, VII, 3—4 'Whilst life remains in Strephon's heart, 'Twill beat for thee alone.' Den Rahmen der dritten Strophe hat unzweifelhaft Ramsay's *Morning Interview*, v. 206 ff. hergegeben: 'Not . . . Not . . . Not poet when his muse sublimes her flight . . E'er knew such raptures,' etc.; daneben mag diese Stelle aus Fergusson's *Decay of Friendship* vorgeschwebt haben:

'Sweet are the waters to the parched tongue;
*Sweet are the blossoms to the wanton bee*;
Sweet to the shepherd sounds the lark's shrill song;
But sweeter far,' etc.

**[1788?]** **Song — Sweet Afton**

'Flow gently, sweet Afton, among thy green braes!'

Das mit Farben von einer entzückenden Frische gemalte Lied scheint leise vom Hauch der Anakreontik berührt. Henley-Henderson (III. 395 f.) haben die Quelle in einem Liede Garrick's finden wollen:

'Thou soft-flowing Avon, by thy silver stream
Of things more than mortal sweet Shakespeare would dream . . . .
Flow on, silver Avon, in song ever flow,' etc.

Aber derlei poetische Anreden an einen Fluss stehen durchaus nicht vereinzelt da, und Burns hat sich schwerlich durch dieses Lied allein anregen lassen. Ich citire ein paar weitere Lyrika der Art, mit denen wir ihn uns wohlvertraut zu denken haben:

'Flow on, lovely Dee, flow on, thou sweet river,
Thy banks' purest stream shall be dear to me ever,

For there first I gain'd the affection and favour
Of Jamie, the glory and pride of the Dee'[1])

'Glide smoothly on, thou silver Thames,' etc.
(von Richard Graves)

'Glide swiftly on, thou silver stream,' etc.
(*The Lark*, 1740, p. 116 u. ö.)[2])

'Flow, murm'ring river, flow . . .
Upon thy whisp'ring stream,
May faithful lovers dream . . .
Fair quiet here I find,
This soothes my thoughtful mind;
I thank thee, gentle stream'
(z. B. *Vocal Magazine*, 1784, p. 206).

Der Gedanke, dass niemand den Schlummer der Geliebten stören möge, geht zweifellos auf Hoheslied 2. 7 (3. 5, 8. 4) zurück (vgl. ChW I. 338): 'I charge you, O ye daughters of Jerusalem . . . that ye stir not up, nor awake my love,' etc. Die Art, wie Burns das Motiv erweitert hat, erinnert zugleich an ein 'Sonnet,' das ich in *The Vocal Magazine*, 1784, S. 180 finde:

'Be hush'd, ye sweet birds, and forbear your shrill notes . . .[3])
For here lies a goddess asleep!'

Auch ein Philips'sches Pastoral (abgedr. im *Spectator*, Nr. 400) darf herangezogen werden:

'Breathe soft, ye winds, ye waters, gently flow,
Shield her, ye trees, ye flow'rs around her grow,
Ye swains, I beg you, pass in silence by,
My love in yonder vale asleep does lie,' etc.

Mit dem Metrum hat unser Lyrikum auch einige Töne

---

[1]) Von John Tait; in Charles Wilson's *Cecilia* (Edinb. 1779), *The Goldfinch* (ib. 1782) u. s. w. — Ältere Beispiele der Gattung sind etwa Drayton's *Idea*, Son. 53 'Clear Anker, on whose silver-sanded shore My soul-shrin'd saint, my fair Idea, lies,' etc. oder Wm. Drummond's Son. 39 'Slide soft, fair Forth, and make a crystal plain,' etc.

[2]) Dies Lied hat, wie ich glaube, auch in Burns' *Highland Mary* ('Ye banks and braes and streams around') einige Spuren hinterlassen.

[3]) Eine Andeutung dieses Motivs schon in Longus' *Daphnis und Chloe*, I, 25.

aus dem Liede *Yon Wild Mossy Mountains* (1786) übernommen; so klingt die ältere Stelle:

'For there, by a lanely sequestered stream,
Resides a sweet lassie, my thought and my dream'

(II, 3—4) in dem jüngeren Liede (I, 3—4) deutlich nach. Anderes, wie Str. IV, 4 und der Zug der Naturbeseelung in Str. V, 3 verknüpft unser Lied mit den Gedichten auf 'Highland Mary.'

In Str. I, 2 scheint ein Vers Shenstone's[1]), in Str. II, 2 eine Zeile Thomson's[2]) aufzutauchen; eine Blair'sche Wendung spielt flüchtig in Str. V, 4 hinein.[3])

1791 **Song — 'Sensibility how charming'**

Richardson und Sterne haben den weichlich empfindelnden Eingang zu verantworten: 'Sweet humanity! — Charming sensibility! — Check not the kindly gush! — Dew-drops of Heaven!' etc. (*Grandison*, VI. 31); 'Dear Sensibility! source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows!' (*Sentimental Journey*).

Die zweite Strophe lässt uns an Mackenzie's Ballade *Kenneth* (Herd I. 136; vgl. auch Molenaar 74) denken: 'Proud was the lilly of the morn, The cald frost nipt or een,' etc.). Einige Thomson'sche Verse spiegeln sich in Str. IV, 1—2 ab; vgl. Herrigs *Archiv*, CV. 413. Ob der Gedanke des Schlusses vielleicht durch die Worte Jessica's inspirirt ist: 'I am never merry, when I hear sweet music'? In seiner besonderen Ausprägung erinnert er merkwürdig an Shelley's 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thought' *(To a Skylark)* und an Musset's 'Les plus désespérés sont les chants les plus beaux'; auch an unseres Kerner schöne Zeilen 'Poesie ist tiefes Schmerzen, Und es kommt das echte Lied Einzig aus dem Menschenherzen, Das ein tiefes Leid durchglüht.'

---

[1]) 'the swain Who would sing me a song in her praise' (*Pastoral Ballad*; auch *Vocal Magazine*, 1784, No. 44 u. s. w.).

[2]) 'The blackbird whistles from the thorny brake' (*Spring*, 603).

[3]) 'How wishfully he looks to stem the tide' (*The Grave*, v. 700).

**Song – The Cares o' Love** (?)

'The cares o' Love are sweeter far'

Die beiden ersten Zeilen des jetzt zum erstenmale im *Centenary Burns*, II. 239 gedruckten Liedchens kopiren fast wörtlich zwei Verse eines Dryden'schen Lyrikums:

'Pains of love are sweeter far
Than all other pleasures are.'[1])

Nicht viel origineller dürfte das nächste Verspaar (3—4) sein:

'And if sae dear its sorrows are,
Enjoyment what a treasure!'

Burns' unmittelbare Vorlage weiss ich augenblicklich nicht anzugeben; ich bemerke nur, dass das fragliche Motiv in ganz ähnlicher Form in einem Liede Bernart's von Ventadorn vorgebildet erscheint:

'Tant es lo mals de dous semblan,
Que mais val mos mals qu' autres bes,
E pus lo mals aitan bos m'es,
Bos er lo bes apres l'afan.'

Für die zweite Strophe hat sich Burns die Anregung geholt aus Liedern wie:

'How bless'd the maid, whose bosom
No headstrong passion knows;
Her days in joy she passes,
Her nights in calm repose.
Where'er her fancy leads her,
No pain, no fear invades her;
But pleasure,
Without measure,
From every object flows'
(Air III in *Love in a Village*, II);

[1]) Gesungen im IV. Akt von *Tyrannick Love: or, the Royal Martyr* (1669); auch in mehrere Liedersammlungen aufgenommen (*The Hive*, I. 143, 1726; *The Syren*, 1735, p. 153; *The Linnet*, 1749, p. 42 u. s. w. Ein paar weitere Lieder aus derselben Quelle verzeichnet Ebsworth in den *Roxburghe Ballads*, IV. 447 ff. — In den citirten Versen hat man übrigens auch das Vorbild für diese Zeilen unseres Dichters erblicken wollen:

'Tis sweeter for thee despairing
Than ought in the world beside, Jessy'
(*Here's a Health*, 1796).

'Happy we, who free from love,
Have no cares to break our sleep,' etc.
(*The Lark*, 1740, p. 3);

'A single life is free from care'
(*Roxburghe Ballads*, IV. 77; VIII. 677).

---

## Anhang.

1. (S. 1) "twas her favorite *reel* to which I attempted giving *an embodied vehicle in rhyme*' (Burns an Dr. Moore). Das ist beachtenswert: Burns geht von einer Melodie aus und sucht für sie ein entsprechendes Wortkleid zu finden. Er lässt sich durch eine musikalische Stimmung anregen; oder auch, er greift, poetisch angeregt, nach einer seiner Stimmung adäquaten Melodie, um sich von ihr weitertragen zu lassen. '[The] old Scottish airs,' schreibt er in seinem Common-place Book (ChW I. 142), 'are so nobly sentimental that when one would compose to them; to *south* the tune, as our Scotch phrase is, over and over, is the readiest way to catch the inspiration and raise the Bard into that glorious enthusiasm so strongly characteristic of our old Scotch Poetry.' In den meisten Fällen hat Burns dergestalt von der Musik her Antriebe empfangen[1]); daher denn, wie man mit Recht bemerkt hat, das Melodiöse, Wohllautende, das seinen Liedern mitgeboren scheint.

2. (S. 1) 'and I saw no reason why I might not rhyme as well as he' (Burns ebenda): das ehrgeizige Verlangen also, jemand zu übertreffen, spornt Burns zum Dichten an. Auch dieses psychische Moment ist für unsern Dichter überaus bezeichnend. 'It is as though some touch of rivalry were needed to put him on his mettle: as though, instead of writing and caring for himself alone . . to be

---

[1]) Vgl. auch ChW III. 429; IV. 26, 27, 31, 32, 36, 43 (hier auch wertvolle Aufschlüsse über Burns' dichterisches Schaffen; von R. M. Werner, *Lyrik und Lyriker* nicht benutzt), 140, 141 u. s. w.

himself he must still be emulous of some one else' (Henley IV. 271; vgl. Minto a. a. O. 302). Wir gewahren bei Burns 'a certain timidity, as it were a *fainéantise*, in conception — a kind of unreadiness in initiative;'[1]) kein Wunder, dass er in höherm Masse von seinen Vorgängern abhängig ist 'than any great poet has ever been' (ib. 270).

3. (S. 4) Über Burns, als den Sänger des schottischen Liedes, haben zuletzt in grossen Zügen Henley und Henderson gehandelt. Wenn auf einem Gebiete, so ist Burns hier als Erbe eines alten, reichen Vermächtnisses anzusehen. All die wertvollen Eigenschaften der schottischen Volkslyrik sind zugleich die seinigen: 'fresh and taking simplicity, vigour and directness and happy and humorous ease . . all these things, together with much of the thought, the romance, and the sentiment for which we read and love him, were included in the estate which he inherited from his nameless forebears' (III. 295); oder wie es Henley an anderer Stelle ausdrückt: 'the atmosphere, the style, the tone, the realistic method and design, with much of the material and the humanity, of Burns's songs are inherited. Again and again his forefathers find him in lyrical ideas[2]) . . They are his best models, and he does not always surpass them, as he is sometimes not even their equal' (IV. 323 f.). Absolut neue Töne hat Burns kaum angeschlagen; ein Lied wie das gewaltige *Is There For Honest Poverty* mit seinem socialrevolutionären Charakter steht doch auch bei ihm ziemlich vereinzelt da. Was Burns so gross erscheinen lässt, ist vielmehr die Viel-

[1]) Damit hängt es zweifellos zusammen, dass Burns wiederholt Lieder und Gedichte mit (eigentlichen oder uneigentlichen) Citaten eröffnet; so *A Mother's Lament* (s. Herrig's *Archiv*, CIII. 152), *On a Noted Coxcomb* (ib. CV. 419), *From Esopus to Maria*, *Epitaph on Captain Lascelles*, *Address to the Deil* u. s. w.

[2]) Zumal die Stimmungsmotive der Refrains, der Chorstrophen und der Liedeingänge sind es, an die Burns mit Vorliebe anknüpft; ich erinnere nur an einige seiner besten Lieder: *Auld Lang Syne*; *Corn Rigs*; *Green Grow the Rashes*; *For the Sake o' Somebody*; *Go, Fetch to me a Pint o' Wine*; *Duncan Gray* u. s. w.

seitigkeit seines lyrischen Talentes, das gleichsam die Einzelbegabungen seiner Vorgänger in sich vereinigt, es ist 'the wonderful variety of his humours, his effects, and his themes' (HH IV. 322).

4. (S. 12). Solche Anleihen an den Formelschatz der volkstümlichen Dichtung sind für Burns ein wichtiges Kunstmittel. Hier einige weitere Beispiele: 'Out o'er yon muir, out o'er yon moss' (*My Lord A-Hunting*; vgl. etwa *Muirland Willie*, II, 5, *Tea-T. Misc.*, I); 'And wow but I was vogie,' 'When day did daw, and cocks did craw' (*My Hoggie*; vgl. etwa Herd's *Scots Songs*, II. 152); 'Tho' I were ne'er sae weary (*How Lang and Dreary is the Night*; vgl. Watson's *Choice Coll.*, I. 65); '[Syne] say I was the fautor,' 'And, weel I wat, her willin mou' Was sweet as sugarcandie' (*Had I the Wyte?*; vgl. Herd II. 80 f.); 'with meikle mirth and glee' (s. S. 151); 'Wi' monie a sigh and a tear' (*There Was a Bonie Lass*;[1]) cf. Pearch's *Collection*, III. 20); '[a'] the lee-lang simmer's day' (*O, Were I on Parnassus Hill*; vgl. D'Urfey-Ramsay's *My Jeanie and I have toil'd*); 'Where [Cummins] ance had high command' (*The Banks of Nith*; vgl. *Leader Haughs and Yarrow*); 'Thou shalt dance, and I will sing' (*Carl, an the King Come*). Zuweilen verwendet Burns auch stereotype Balladenwendungen in bewusst komischer Absicht; so 'Might nae man him withstand' in *The Five Carlins*; 'Ere to-fa' o' the night' in *John Bushby's Lamentation*; 'He looked east, he looked west,' 'Now wae betide thee . . An ill death may ye die' (*Grim Grizzel*); 'O haud your tongue, my feirrie auld wife, O haud your tongue,' etc. (*The Deuks Dang O'er My Daddie*; vgl. auch *Gat Ye Me*), 'Ah! little kend,' etc. (*Tam o' Shanter*; vgl. S. 220).

5. (S. 38). Über die Beziehungen unseres Dichters zu dem ihm in manchem Betracht wesensverwandten

[1]) Die Anfangszeile des Liedes ist einem alten Liede aus den *Merry Muses* nachgebildet: 'There was a lass, and a bonie lass' (Farmer's *Merry Songs and Ballads*, V. 251). Vgl. auch den Eingang von *The Bailiff's Daughter of Islington*.

Sterne hat Molenaar S. 69 f. einige Notizen gegeben. Hier ein paar Nachträge.

Gemeinsam ist den beiden Dichtern vor allem die leichte Entzündbarkeit des Herzens: sie sind stets verliebt. Hören wir zunächst Sterne: 'I was making &c. . having been in love with one princess or another almost all my life' (*Sent. Journey*, XXII); 'It had ever . . . been one of the singular blessings of my life to be almost every hour of it miserably in love with some one' (ib. XXVIII); '. . women. — God bless them all! said I . . . there is not a man upon earth who loves them so much as I do' (ib. XLVII). Daneben Burns: 'far beyond all the other impulses of my heart, was *un penchant à l'adorable moitié du genre humain.* My heart was completely tinder, and was eternally lighted up by some Goddess or other,' etc. (ChW I. 15; vgl. II. 106); 'that eternal propensity I always had to fall in love' (ib. II. 132); 'There's ae wee faut they whyles lay to me, I like the lasses — Gude forgie me!' (*Ep. to Lapraik*, XVII); 'Eve's bonie squ ad . But still, but still — I like them dearly . . . God bless. them a'!' (*Ep. to Major Logan*, IX); u. s. w. 'Vive l'amour!' ruft Burns mit Sterne; und in des jüngeren Poeten Hymnus *Green grow the Rashes, O* hätte sein älterer Bruder in Apoll begeistert eingestimmt — ist dieser Dithyrambus doch völlig in Sterne's Sinne gedacht!

Beide heben nachdrücklich das Weltfremde, das Lebensunkundige, Unpraktische ihrer Natur hervor. Leichten Sinnes, ohne ein festes Ziel vor Augen, leben sie dahin; Enttäuschungen und Missgeschicke können nicht ausbleiben. In ihrer Poetensensibilität kommen sie sich dann wohl wie Fortunens Spielball vor: 'from the first hour I drew my breath in [this world] . . I have been the continual sport of what the world calls Fortune; and though I will not wrong her by saying, she has ever made me feel the weight of any great or signal evil; — yet . . I affirm it of her, that in every stage of my life, and at every turn and corner where she could get fairly at me, the ungracious duchess

has pelted me with a set of as pitiful misadventures and cross accidents as ever small Hero sustained' (*Tr. Shandy*, Kap. V); — 'oft the sport of all the ills of life' (Burns' 2. Ep. an Rob. Graham); 'The victim sad of Fortune's strife' (*A Ded. to Gavin Hamilton*); 'Tho' Fortune use you hard an' sharp . . She's but a bitch. She's gien me monie a jirt an' fleg, Sin' I could striddle owre a rig,' etc. (*Sec. Ep. to Lapraik*)[1]). Ruft Sterne einmal aus (*Tr. Shandy*, Kap. 175): 'What a jovial and a merry world would this be . . but for that inextricable labyrinth of debts, cares, woes, want, grief, discontent, melancholy,' etc., so spricht ihm das Burns aus voller Seele nach (*To Colonel De Peyster*, II):

'O, what a canty warld were it,
Would pain and care and sickness spare it,' etc.

Beide legen oft eine gewisse Launen- und Sprunghaftigkeit an den Tag, die freilich als tiefergehende geistige Strömung auch anderwärts zu beobachten ist — ich erinnere nur an die englische Gartenkunst des Jahrhunderts.[2]) — Sie beide verführt ihre Offenheit bisweilen zu Unvorsichtigkeiten; zumal ihr ungezügelter Spott bereitet ihnen manches Ungemach. Beide fehlen wohl auch mannigfach; aber ihre Verirrungen sind 'follies of the heart and not of the head.'[3])

---

[1]) Zur III. Strophe von Burns' Liede *My Father was a Farmer* vergleiche man diesen Passus aus einer Sterne'schen Predigt (VIII: 'Time and Chance'): '[a man] . . every step he takes towards his advancement, something invisible shall pull him back, some unforeseen obstacle shall rise up perpetually in his way, and keep him there,' etc.

[2]) Weiterhin erscheinen beide als Kinder ihres Jahrhunderts (wenigstens Burns; Sterne ist ja hier zugleich Schöpfer, nicht nur Geschöpf), sofern sie einem weichen, sentimentalen, uns zuweilen rührselig vorkommenden Empfinden Raum geben, das für jedes Leid einen Seufzer, eine Thräne hat.

[3]) Ganz merkwürdig an Burns gemahnen uns diese Sätze aus der *Sentimental Journey*: 'Ye, whose clay-cold heads and lukewarm hearts can argue down or mask your passions, tell me, what trespass is it that man should have them? . . . great Governor of Nature! . . thou hast made us, and not we ourselves,' etc. Und wenn es in einem

Wie weit haben wir uns nun Burns in all diesen Punkten durch die Lektüre der Sterne'schen Schriften wirklich beeinflusst zu denken?

Zweifellos hat Burns von Sterne starke Impulse erfahren: aber Sterne berührte doch zuletzt nur verwandte Saiten bei ihm und liess sie in stärkern Schwingungen erzittern. Die Einwirkung Sterne's macht sich in höherm Grade nur in dem litterarischen Ausdruck bemerkbar, den Burns jenen Empfindungen und Stimmungen geliehen hat. —

Scott Douglas hat mit Recht darauf hingewiesen, dass Burns' Prosa zuweilen lebhaft von Sterne tingirt ist. Hat Burns doch gelegentlich ganze Wendungen Sterne's (natürlich unbewusst) reproducirt, so wenn er Sterne's 'It was an eye — But I shall be in love with it myself, if I say another word about it' (Tr. Sh. Kap. 269) in der Form 'in short — but if I say one word more about her, I shall be directly in love with her' aufleben lässt (ChW II. 123).

Im Hinblick auf sein Söhnchen Francis Wallace schreibt Burns im Juni '89 an Mrs. Dunlop: 'I promise myself great assistance in training up his young mind to dignity of sentiment and greatness of soul, *from the honored name by which he is called,*' etc. Wird man nicht unwillkürlich an Walter Shandy's harmlose Idiosynkrasie erinnert?

Sterne'sche Einzelbeeinflussungen in Motiven, Gedanken und Wendungen habe ich im Vorhergehenden häufig zur Sprache bringen müssen; s. den Index s. v. Sterne. Über ein mutmassliches Sternecitat ('Vive l'amour! et vive la bagatelle!') vgl. *Herrigs Archiv*, CV. 425.

6. (S. 59) Einige Parallelstellen hat Bradshaw in den *Notes and Queries*, 6. S., XII. 246 zusammengetragen.

---

Burns'schen Briefe heisst (ChW II. 296): 'I have ever been "more fool than knave"' so lässt uns das sofort an diese Stelle aus Sterne's VII. Predigt denken: 'If he deserves any accusation, it is in the other extreme, "That, in his youth, he is generally more fool than knave"' (Ed. 1786, I. 97).

Hier einige Ergänzungen: 'Nature a, ce crains-je, elle mesme attaché à l'homme quelque instinct à l'inhumanité' hat Montaigne (*Essais*, II, 11); 'Man is to man a monster-hearted stone' Nath. Richards (1640); 'Of all beasts the man-beast is the worst' Rich. Baxter (17. Jh.). Eine breite Ausführung des lateinischen Sprichworts 'lupus est homo homini' gab Cowley (*The Dangers of an honest Man in much Company*): 'Man is to man all kind of beasts; a fawning dog, a roaring lion, a thieving fox, a robbing wolf,' &c. Sehr ähnliche Gedanken findet man bei Rochester, *A Satire against Mankind*, und Pope, *Essay on Man*, III. 168. Mrs. Barbauld hat 'Society than solitude is worse, And man to man is still the greatest curse' (Ed. 1792, p. 93). Cowper ist wegen *Task*, II. 5 ff. und *Charity*, 226 zu citiren. Vgl. übrigens Wander's Deutsches Sprichwörterlexikon unter 'Mensch' Nr. 378 und 384. — Einen deutlichen Reflex von Burns' *Man was Made to Mourn* enthalten Wordsworth's *Lines written in early Spring* (1798).

7. (S. 65). Hier ein paar weitere Fälle von Anlehnung an Fergusson's Diktion: 'And Spring will cleed the birken shaw' (*The Bonie Lad That's Far Awa*): vgl. *Caller Water*, XII, 2 ' . . leaves to cleed the birken bowers;' 'Cauld poverty, wi' hungry stare' (*Elegy on the Death of Robert Ruisseaux*): vgl. *The Decay of Friendship*, XI, 1 'pale poverty, with haggard eye;' 'Prudence, with decorous sneer' (*In Vain Would Prudence*): vgl. *The Daft Days*, X, 5 'envy, wi' sarcastic sneer;' 'buirdly, steeve, an' swank' (*The Farmer to His Auld Mare*): vgl. *To the Principal and Professors of the University of St. Andrews* 'souple, steive an' swank;' 'wi' lyart pow' (*Sec. Ep. to Lapraik*): vgl. *The Rising of the Session*, I, 5; 'the saut, saut tear' (*On a Scotch Bard*): vgl. *An Eclogue to the Memory of Dr. William Wilkie*, Z. 53; 'black be your fa'!' (*Address to the Deil*) nach *Drink Eclogue*, Z. 9.

Nr. 8. (S. 72). Dass Burns mit Churchill's Werken vertraut gewesen ist, erweisen (neben einem

Citat)[1]) mehrere augenfällige Anlehnungen und Reminiscenzen. So haben *The Farewell*, 9 ff. und *Rosciad*, 221 f. bei zweien der Burns'schen Prologe (HH II. 146; 147 f.) vorgeschwebt; *The Farewell*, 53 hat Z. 26 der *Sketch Inscribed to the Right Hon. C. J. Fox* inspirirt, *Farewell*, 306 ff. vermutlich *The Author's Earnest Cry and Prayer*, IX und XI eingegeben; *Night*, 182 f. ('Too proud to flatter, too sincere to lie, Too plain to please, too honest to be great') klingt nach in *A Bard's Epitaph*, I, 2 f.; *Night*, 307 ff. hat für *A Dedication*: *To Gavin Hamilton, Esq.*, v. 55 ff. Anregungen geliehen; *The Candidate*, 18 ('. . tho' Nature made them fools') taucht in der *Epistle to Lapraik*, XI, 3 auf; *Independence*, 75 ff., 352 ff. erinnert lebhaft an das Gedicht *To Robert Graham, Esq., of Fintry* ('When Nature,' etc.), 43 ff., 71 ff.; *The Ghost*, III. 933, *Independence*, 222, 271 ff., *Epistle to Hogarth*, 78, *Night*, 143 f. und *The Author*, 161 f. scheinen Burns' Liede *Is There for Honest Poverty* zu präludiren. Mit den *Twa Dogs* und *The Cotter's Saturday Night* berührt sich *Gotham*, III. 113 ff.; doch liegt wohl nur ein gemeinsames Zeitempfinden zu Grunde. S. auch den Index s. v. Churchill.

---

[1]) "I dare to sin, but not to lie!" (ChW III. 273). Cf. *The Ghost*, II. 155 f.:

'All low disguise I scorn'd to try,
And *dar'd to sin, but not to lie.*'

# Litteratur.

## 1. Ausgaben von Burns' Werken.

Hogg-Motherwell (1834—36).
P. Hately Waddell (1867).
Wm. Scott Douglas (Kilmarnock Ed. 1876; Library Ed. 1877 ff.).
R. Chambers. New Edition by Wm. Wallace (1896).[1])
*The Centenary Burns*, edited by Wm. E. Henley and T. F. Henderson (1896—97).[2])

Burns-Dunlop Korrespondenz, ed. Wallace (1897).

## 2. Schriften über Burns.

J. G. Lockhart (1828). — Th. Carlyle (1828). — Prof. Wilson (1841). — L. Stephen (Dict. of Nat. Biogr.). — Aug. Angellier (1893). — W. A. Craigie (1896). — J. Schipper (1896).

*Burnsiana* . . . compiled by John D. Ross (1892 ff.).
Burnskonkordanz von Reid (1889).

Wm. Minto, *The Literature of the Georgian Era* (1894), pp. 125 ff. und 296 ff.
Hugh Haliburton (Pseud. für Logie Robertson), *Furth in Field* (1894), Part V: 'Of Burns in a New Aspect.' [Über beide Schriften vgl. S. 5 f. meiner Dissert. *Quellenstudien zu Robert Burns für die Jahre 1773—1783*, Halle 1899].
H. Molenaar, *R. Burns' Beziehungen zur Litteratur* (1899). [Vom Verf. angezeigt in Herrig's *Archiv*, CV. 403 ff.].

[1]), [2]) Der Kürze halber gewöhnlich mit "ChW" resp. "HH" bezeichnet.

## 3. Vermischte Schriften.

Die englischen Klassiker.[1])

The Scottish Text Society.

*Abbotsford Series of the Scottish Poets.* Ed. by George Eyre-Todd (1891 ff.).

James Grant Wilson, *The Poets and Poetry of Scotland* (1876—7).

Allan Ramsay (1751; Rep. 1800).

Robert Fergusson (Ed. by Grosart, 1851).

Alex. Ross, *Helenore* (Ed. by Longmuir, 1866).

Gedicht- und Lieder-Sammlungen.

D'Urfey's *Wit and Mirth: or Pills to Purge Melancholy* (gew. nach der Ausgabe von 1719—20 citirt).

Watson's *Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems* (Repr. 1869).

*The Merry Musician* (1716).

Roberts's *Collection of Old Ballads* (London, 1723—5).

Ramsay's *Ever Green* (Repr. 1876).

Ramsay's *Tea-Table Miscellany* (1724 ff.; gew. nach der 13. Ed. [4 vols.] 1762 citirt).

*The Hive*, I—III.

Watts's *Musical Miscellany* (1729—31).

*The Syren* (1735).

*The Vocal Miscellany* ([3]1738).

*The Lark* (1740).

Percy's *Reliques* (Ed. 1839, 3 vols.).

Dodsley's *Collection of Poems* (Ed. 1770). Fortges. von Pearch (1768—70).

[Aikin's] *Essays on Song-writing* ([2]1774).

[David Herd's] *Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads*, &c. (2nd Ed. 1776; meist kurz als *Scots Songs* citirt).

J. Johnson's *Scots Musical Museum* (1787 ff.).

*The Vocal Magazine* (London, 1784).

Jos. Ritson's *Scotish Songs* (1794).

Scott's *Minstrelsy* (1802 f.).

Robert Jamieson's *Popular Ballads and Songs* (1806).

John Aikin's *Vocal Poetry, or a select Collection of English Songs* (1810).

Jos. Ritson's *Select Collection of English Songs* (2nd Ed. 1813).

---

[1]) Thomson's *Seasons* und *Castle of Indolence* citire ich nach der Ausgabe von Logie Robertson (Oxford 1891), Young's *Night Thoughts* nach der Ebert'schen Übersetzung.

Hogg's *Jacobite Relics*, 1819 ("the Ettrick Shepherd was an untrustworthy editor, and few of his statements can be accepted without suspicion" Ebsworth).

Peter Buchan's *Ancient Ballads and Songs of the North of Scotland* (1828; ganz unzuverlässig).

---

*The Roxburghe Ballads* (Ed. by Wm. Chappell and J. Woodfall Ebsworth, 1871 ff.).

*The Bagford Ballads* (Ed. by Ebsworth, 1876 ff.).

*Bibliotheca Lindesiana.* Catalogue of a Collection of English Ballads (1890).

John S. Farmer's *Merry Songs and Ballads prior to the year A. D. 1800* (I—V; 1897).

S. Baring-Gould's *English Minstrelsie* (1895 ff.).

*The English and Scottish Popular Ballads* (Ed. Child; 1882—98).

---

*The Book of Scottish Song.* By Alex. Whitelaw (1843).

*The Illustrated Book of Scottish Songs* [Ed. Mackay; unzuverlässig].

---

Jos. Retzer's *Choice of the best poetical Pieces of the most eminent English Poets* (1783—6).

---

Litterarhistorische Werke.

D. Irving, *The History of Scottish Poetry* (1861).

Hugh Walker, *Three Centuries of Scottish Literature* (1893).

T. F. Henderson, *Scottish Vernacular Literature* (1898).

---

J. Schipper, *William Dunbar* (1884).

A. B. Grosart, *Robert Fergusson* (1898).

---

Ed. Fiedler, *Geschichte der volksthümlichen schottischen Lieder-Dichtung* (2. Ausg. 1858).

A. Brandl, *Englische Volkspoesie* (Pauls Grundriss).

---

Notes and Queries.

## Titel und Anfangszeilen

der besonders besprochenen Burns'schen

# Lieder und Gedichte.[1])


| | Seite |
|---|---|
| *Address to a Haggis* | 167 |
| *Address to the Deil* | 108; [244] |
| 'Admiring Nature in her wildest grace' | 172 |
| 'Again rejoicing Nature sees' | 137 |
| 'All hail, inexorable lord' | 141 |
| 'All villain as I am — a damnèd wretch' | 12 |
| 'Altho' my bed were in yon muir' | 13 |
| 'Among the heathy hills and ragged woods' | 175 |
| *A Prayer in the Prospect of Death* | 30 |
| *A Ruined Farmer* | 10 |
| 'As father Adam first was fool'd' | 53 |
| [Y 'As I was a-wand'ring ae morning in spring' | 15] |
| 'As Mailie, an' her lambs thegither' | 37; [98[1]] |
| 'Auld chuckie Reekie's sair distrest' | 170 |
| *A Winter Night* | 160 |
| 'Beauteous Rosebud, young and gay' | 201 |
| 'Behind yon hills where Lugar flows' | 47 |
| *Bonie Dundee* | 169 |
| *Caledonia, A Ballad* | 232 |
| *Castle Gordon* | 176 |
| *Composed in August* | 44 |
| *Composed in Spring* | 137 |
| *Craigieburn Wood* | 229 |
| 'Dear Smith, the slee'st, pawkie thief' | 121 |
| *Despondency — An Ode* | 143 |


[1]) Die Titel sind cursiv gedruckt. — Die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf weitere gelegentliche Erwähnungen der betr. Lieder und Gedichte. Die Zahlen der Anmerkungen sind den Seitenzahlen als Exponenten beigefügt.

Seite

*Election Ballad Addressed to Robert Graham* . . . . . 212
*Elegy on Captain Matthew Henderson* . . . . . 213
*Elegy on the Death of Sir James Hunter Blair* . . . . . 171
*Elegy on the Late Miss Burnet of Monboddo* . . . . . 221
*Epistle to a Young Friend* . . . . . 146
*Epistle to Davie, a Brother Poet* . . . . . 61
*Epistle to James Smith* . . . . . 121
*Epistle to J. Lapraik* . . . . . 67; [245]
*Epistle to Major Logan* . . . . . [70]; 159
*Epistle to William Simpson* . . . . . 72
*Epitaph on a Henpecked Squire* . . . . . 53

'Fair fa' your honest, sonsie face' . . . . . 167
'Farewell, ye dungeons dark and strong' . . . . . 183
'Fintry, my stay in worldly strife' . . . . . 212
'Flow gently, sweet Afton, among thy green braes' . . . . 234

'Go, fetch to me a pint o' wine' . . . . . 196
'Green grow the rashes, O' . . . . . 49

'Hail, thairm-inspirin', rattlin' Willie' . . . . . [70]; 159
*Halloween* . . . . . 77
*Handsome Nell* . . . . . 1; [193[1]]
'Has auld Kilmarnock seen the Deil?' . . . . . 157
'Here's to thy health, my bonie lass' . . . . . 19
'Her flowing locks, the raven's wing' . . . . . 77
*Holy Willie's Prayer* . . . . . 66
'Humid seal of soft affections' . . . . . 197

'I dream'd I lay where flowers were springing' . . . . . 8
'I gat your letter, winsome Willie' . . . . . 72
'I lang hae thought, my youthfu' friend' . . . . . 146
'I'm o'er young to marry yet' . . . . . 182
'I'm three times doubly o'er your debtor' . . . . . [69[3]]; 76
'In Tarbolton, ye ken, there are proper young men' . . . 16
'It is na, Jean, thy bonie face' . . . . . 192
'It was upon a Lammas night' . . . . . 42

'Jamie, come try me' . . . . . 204
'John Anderson my jo, John' . . . . . 206

*Lament for James, Earl of Glencairn* . . . . . 225
*Lament for the Absence of William Creech* . . . . . 170
'Lament in rhyme, lament in prose' . . . . . 39
*Lament of Mary Queen of Scots* . . . . . 222
'Late crippled of an arm, and now a leg' . . . . . 197
'Let other heroes boast their scars' . . . . . 150

Seite

'Let other poets raise a fracas' . . . . . 112
'Life ne'er exulted in so rich a prize' . . . . . 221
*Lines on the Fall of Fyers* . . . . . 175
'Lone on the bleaky hills, the straying flocks' . . . . . 179
*Lovely Davies* . . . . . 230

*M'Pherson's Farewell* . . . . . 183
*Man was Made to Mourn* . . . . . 55; [64]
*Mary Morison* . . . . . 23
'Mild zephyrs waft thee to life's farthest shore' . . . . . 199
*Montgomerie's Peggy* . . . . . 13
'My father was a farmer upon the Carrick border, O' . 34; [116[1]]
'My Harry was a gallant gay' . . . . . 207
'My lord, I know, your noble ear' . . . . . 173
'My lov'd, my honor'd, much respected friend' . . . 93; [116[1]; 117[4]; 245]
*My Nanie, O* . . . . . 47

*Nature's Law* . . . . . 150
'Now Nature hangs her mantle green' . . . . . 222
'Now westlin win's and slaught'ring guns' . . . . . 44

'O a' ye pious godly flocks' . . . . . 60
'O Death! thou tyrant fell and bloody' . . . . . 213
'Of all the numerous ills that hurt our peace' . . . . . 52
'Of a' the airts the wind can blaw' . . . . . 186
'O, how can I be blythe and glad' . . . . . 184; [244]
'O, how shall I, unskilfu', try' . . . . . 230
'O, luve will venture in where it daur na weel be seen' . . 230
'O Mary, at thy window be' . . . . . 23
'On Cessnock banks a lassie dwells' . . . . . 20
*On Scaring some Water-Fowl in Loch Turit* . . . . [82[1]]; 177
*On the Death of Robert Dundas* . . . . . 179
'O, once I lov'd a bonie lass' . . . . . 1; [193[1]]
'Oppress'd with grief, oppress'd with care' . . . . . 143
'O, raging Fortune's withering blast' . . . . . 33
'O thou pale Orb that silent shines' . . . . . 141
'O Thou that in the Heavens does dwell' . . . . . 66
'O Thou, the first, the greatest friend' . . . . . 29
'O Thou unknown, Almighty Cause' . . . . . 30
'O Thou! whatever title suit thee' . . . . . 108; [244]
'O Tibbie, I hae seen the day' . . . . . 5
'O, were I on Parnassus Hill' . . . . . 189; [240]
'O, wha my babie-clouts will buy' . . . . . 131
'O, whar gat ye that hauver-meal bannock' . . . . . 169

Seite

'O, wilt thou go wi' me, sweet Tibbie Dunbar' . . . . . 205

*Paraphrase of the First Psalm* . . . . . 29
*Passion's Cry* . . . . . 199
*Poor Mailie's Elegy* . . . . . 39

*Raging Fortune — A Fragment* . . . . . 33
*Remorse — A Fragment* . . . . . 52

*Scotch Drink* . . . . . 112
*Second Epistle to Davie* . . . . . [69[3]]; 76
*Second Epistle to J. Lapraik* . . . . . [69[5]]; 71; [244]
'Sensibility how charming' . . . . . 236
'She's fair and fause that causes my smart' . . . . . 200
'Should auld acquaintance be forgot' . . . . . 194
*Stanzas on the Same Occasion* . . . . . 31
'Stay, my charmer, can you leave me' . . . . . 184
'Streams that glide in orient plains' . . . . . 176
*Sweet Afton* . . . . . 234
'Sweet closes the ev'ning on Craigieburn Wood' . . . . . 229
*Sweet Tibbie Dunbar* . . . . . 205
*Sylvander to Clarinda* . . . . . 181

*Tam o' Shanter* . . . . . 216
*Tam Samson's Elegy* . . . . . 157
*The Banks o' Doon* . . . . . 224
*The Bonie Lad that's Far Awa* . . . . . 184; [244]
*The Brigs of Ayr* . . . . . [109[2]]; 151
*The Captain's Lady* . . . . . 206
'The cares o' Love are sweeter far' . . . . . 237
*The Cotter's Saturday Night* . . . . . 93; [116[1]; 117[4]; 245]
*The Death and Dying Words of Poor Mailie* . . . . 37; [98[1]]
*The First Six Verses of the Ninetieth Psalm Versified* . . . 29
*The Holy Fair* . . . . . 132
*The Humble Petition of Bruar Water* . . . . . 173
*The Jolly Beggars* . . . . . 84
*The Lament* . . . . . 141
'The lamp of day with ill-presaging glare' . . . . . 171
*The Lass o' Ballochmyle* . . . . . 148
*The Lass of Cessnock Banks* . . . . . 20
'The lazy mist hangs from the brow of the hill' . . . . . 191
'The man, in life wherever placed' . . . . . 29
'The night was still, and o'er the hill' . . . . . 157
*The Ploughman's Life* . . . . . 15

Seite

*The Posie* . . . . . 230
*The Rantin Dog, the Daddie o't* . . . . . 131
'There was on a time, but old Time was then young' . . . 232
*The Rigs o' Barley* . . . . . 42
*The Ronalds of the Bennals* . . . . . 16
*The Silver Tassie* . . . . . 196
'The simple Bard, rough at the rustic plough' . . . [109²]; 151
'The sun had clos'd the winter day' . . . . . 123
'The sun he is sunk in the west' . . . . . 10
*The Twa Dogs* . . . . . 114; [245]
*The Twa Herds: or, The Holy Tulyie* . . . . . 60
*The Vision* . . . . . 123
'The wind blew hollow frae the hills' . . . . . 255
'The wintry west extends his blast' . . . . . 26
'Thine am I, my faithful fair' . . . . . 212
'Tho' cruel fate should bid us part' . . . . . 75
'Thou ling'ring star, with less'ning ray' . . . . . 208
*To a Kiss* . . . . . 197
*To a Mountain Daisy* . . . . . 138
*To a Mouse* . . . . . 82
*To Miss Cruickshank* . . . . . 201
*To Robert Graham of Fintry, Esq.* . . . . . 187; [245]
197; [242]
*To Ruin* . . . . . 141
*Tragic Fragment* . . . . . 12
'Turn again, thou fair Eliza' . . . . . 234
''Twas even: the dewy fields were green' . . . . . 148
''Twas in that place o' Scotland's isle' . . . . . 114; [245]

'Upon a simmer Sunday morn' . . . . . 132
'Upon that night, when fairies light' . . . . . 77

*Verses Written with a Pencil at Taymouth* . . . . . 172

'Wee, modest, crimson-tipped flow'r' . . . . . 138
'Wee, sleekit, cowrin, tim'rous beastie' . . . . . 82
'When biting Boreas, fell and doure' . . . . . 160
'When chapman billies leave the street' . . . . . 216
'When chill November's surly blast' . . . . . 55; [64]
'When dear Clarinda, matchless fair' . . . . . 181
'When first I came to Stewart Kyle' . . . . . 54
'When Guilford good our pilot stood' . . . . . 53
'When lyart leaves bestrow the yird' . . . . . 84
'When Nature her great masterpiece design'd' . . . 187; [245]
'When the drums do beat' . . . . . 206

Seite

'While briers an' woodbines budding green' . . . . 67; [245]
'While new-ca'd kye rowte at the stake' . . . . . [69[5]]; 71; [244]
'While winds frae aff Ben Lomond blaw' . . . . . 61
'Why am I loth to leave this earthly scene' . . . . . 31
'Why, ye tenants of the lake' . . . . . [82[1]]; 177
'Will ye go to the Indies, my Mary' . . . . . 145
*Winter: A Dirge* . . . . . 26

'Ye banks and braes o' bonie Doon' . . . . . 224
'Ye gallants bright, I rede you right' . . . . . 202
'Yon wild mossy mountains sae lofty and wide' . . . . . 166
'Young Jockie was the blythest lad' . . . . . 203
'Young Peggy blooms our boniest lass' . . . . . 76; [113[4]]

## Verzeichnis der nur gelegentlich erwähnten Burns'schen Lieder und Gedichte.

*A Bard's Epitaph* . . . . . 245
*Address to the Shade of Thomson* . . . . . 215[4]
*Address to the Toothache* . . . . . 53[2]
*A Dedication to Gavin Hamilton* . . . . . 140[2]; 245
*Adown Winding Nith* . . . . . 17[1]; 231[2]
*A Lass wi' a Tocher* . . . . . 18[1]
*A Mauchline Wedding* . . . . . 80[1]; 135
*A Mother's Lament* . . . . . 239[1]
*Ay Waukin, O* . . . . . 185; 208

*Blythe Was She* . . . . . 204[1]

*Carl, an the King Come* . . . . . 240
*Ca' the Yowes to the Knowes* . . . . . 224[1]

*Death and Dr. Hornbook* . . . . . 109[2]
*Delia* . . . . . 46[1]

*Elegy on the Death of Robert Ruisseaux* . . . . . 244
*Epistle to Dr. Blacklock* . . . . . 65
*Epistle to James Tennant* . . . . . 45[1]
*Epistle to John Rankine* . . . . . 69[4]
*Epitaph on William Muir* . . . . . 159[1]

*Frae the Friends and Land I Love* . . . . . 225[1]
*From Thee, Eliza, I Must Go* . . . . . 75[3]

Seite

*Gat Ye Me, O, Gat Ye Me* . . . . . 240
*Grim Grizzel* . . . . . 240
*Guidwife, Count the Lawin* . . . . . 113[4]

*Had I the Wyte?* . . . . . 240
*Here Awa', There Awa', Wandering Willie* . . . . . 200[1]
*Here's a Health* . . . . . 237[1]
*Highland Mary* . . . . . 210 f.; 235[2]
*How Lang and Dreary is the Night* . . . . . 240

*I Hae a Wife o' My Ain* . . . . . 19
*I Murder Hate by Field or Flood* . . . . . 150[1]
*In Vain Would Prudence* . . . . . 244
*Is there for Honest Poverty* . . . . . 245
*It Was a' for our Rightfu' King* . . . . . 185; 208

*John Bushby's Lamentation* . . . . . 240

*Lassie wi' the Lint-White Locks* . . . . . 174
*Lines Written on a Bank Note* . . . . . 6[1]
*Lord Gregory* . . . . . 25[2]
*Lovely Polly Stewart* . . . . . 17[1]

*Mark Yonder Pomp* . . . . . 115[1]
*My Eppie Macnab* . . . . . 200[2]
*My Girl She's Airy* . . . . . 5
*My Hoggie* . . . . . 240
*My Lord a-Hunting* . . . . . 240
*My Nanie's Awa* . . . . . 138[4]

*No Churchman am I* . . . . . 18[1]
*Now Spring has Clad* . . . . . 189[1]

*On a Bank of Flowers* . . . . . 44[2]
*On a Noted Coxcomb* . . . . . 239[1]
*On a Scotch Bard* . . . . . 111; 158[1]; 244
*Open the Door to Me, O* . . . . . 25[2]
*Out over the Forth* . . . . . 186[1]
*O, Wat Ye Wha's in Yon Town* . . . . . 14[2]
*O, Wert Thou in the Cauld Blast* . . . . . 13

*Paraphrase of Jeremiah XV. 10* . . . . . 19
*Pretty Peg* . . . . . 202[2]
*Prologue Spoken at the Theatre of Dumfries* . . . . . 245
*Prologue Spoken by Mr. Woods* . . . . . 107[3]

*Sad thy Tale, thou Idle Page* . . . . . 30[1]
*Scots Prologue for Mrs. Sutherland* . . . . . 140[2]; 245

Seite

*Sketch Inscribed to the Right Hon. C. J. Fox* . . . . 188[1]; 245
*Sleep'st Thou* . . . . . 181[2]
*Sonnet to Robert Graham* . . . . . 191

*The Author's Earnest Cry and Prayer* . . . . . 112; 176[2]; 245
*The Banks of Nith* . . . . . 240
*The Bonie Moor-Hen* . . . . . 48[2]
*The Day Returns* . . . . . 228[1]
*The Deuks Dang o'er my Daddie* . . . . . 240
*The Farewell* . . . . . 177[1]
*The Farmer to His Auld Mare Maggie* . . . . . 37[3]; 38; 41[3]; 244
*The Fête Champetre* . . . . . 133[2]
*The Five Carlins* . . . . . 240
*The Gard'ner wi' his Paidle* . . . . . 228[1]
*The Gloomy Night* . . . . . 171[2]; 196[1]
*Their Groves o' Sweet Myrtle* . . . . . 176[2]
*Theniel Menzies' Bonie Mary* . . . . . 202[1]
*There was a Bonie Lass* . . . . . 240
*The Tither Morn* . . . . . 24[1]
*Third Epistle to Lapraik* . . . . . 76
*To John Kennedy* . . . . . 70
*To Miss Ferrier* . . . . . 191
*To the Guidwife of Wauchope House* . . . . . 51[2,3]
*To the Weaver's gin ye Go* . . . . . 89[2]

*Up in the Morning Early* . . . . . 48[2]

*Verses Intended to be Written below a Noble Earl's Picture* . . . . . 128[2]

*When First I Saw Fair Jeanie's Face* . . . . . 15[2]
*Where, Braving Angry Winter's Storms* . . . . . 49[1]
*Wilt Thou be my Dearie* . . . . . 200[1]

*Ye Flowery Banks o' Bonie Doon* . . . . . 224

# Namenverzeichnis.[1])


Addison 9[1], 29[2], 31, 54, 156, 159, 166, 172, 176 f.
Aikin, John 120, 192[1]
Aikin, Miss s. Barbauld
Akenside 4[2], 162[4]
Austin, Dr. Adam 5 ff.
Avenant s. D'Avenant

Baillie, Lady Grizel 20
Baker, Henry(?) 15, 93[3], 197
Ballantyne (Bellenden) 135
Barbauld, Mrs. 82, 97, 244
Beattie, Dr. James 27[3], 32, 35, 44[2], 46, 53, 57[2], 74[1], 75,[1], 76, 100, 102, 108, 110[3], 128 f., 130, 140, 149, 162, 168, 174, 176,[1], 215, 220, 227[2]
Beaumont 112
Bibel 21 f., 29,[2], 31, 33, 47[3], 60, 66,[3], 105, 106, 110,[2], 123, 136, 140[2], 147, 150, 157, 162, 171, 188, 212, 225 ff., 235
Bickerstaff, Isaac 49, 63, 102, 197, 229, 230, 237
Birch 55[2]
Blair 59, 81, 84, 143, 159, 160, 166, 174, 210 f., 218, 225, 236
Brome, Richard 85, 90, 93
Brown, John 104, 119[1]
Brown, Tom 135
Browne, William 91[2], 219
Bruce, Michael 149
Bunyan 63, 134[1]
Burton, Robert 148
Butler 63
Byron 27[3], 75[4], 102[2], 110[1], 145[2], 172, 177, 209[1]

Campion, Thomas 200
Carew, Thomas 232
Carey, Henry 18[1], 93[2], 186, 231
Centlivre, Susanna 65[2]
Chaucer 8[2], 24[1], 91[2], 138, 155, 215[1], 227[3]
Chesterfield, Lord 181
Churchill 72, 104, 122[3], 198[1], 244 f.
Cibber, Colley 156
Clerk, Sir John 101[1]
Cockburn, Mrs. 8 ff., 11, 30, 34, 233
Coffey, Charles 85[1], 93[5]
Collins 101, 110[3], 162[4], 209[2], 215
Congreve 12
Cowley 123 ff., 162[4], 182, 198
Cowper 21, 46, 64[1], 101, 108, 160 f., 161[3], 162, 165[3], 178[2], 217 f., 227[1], 244
Crawford, Robert 25, 47, 149, 174, 228
Creech, Thomas 156
Crimsall, Richard 117
Cunningham, John 22

D'Avenant 179, 189[1]


[1]) Nichtenglische Autoren verzeichne ich nur dann, wenn sie als direkte oder indirekte Quelle für Burns in Betracht kommen.

Day, John 45[1]
Dibdin, Charles 117[1], 190
Dodsley, Robert 65[2], 89, 158, 234
Dorset, Earl of 50[3]
Douglas, Gavin 86, 161, 180[2], 218
Drayton 91[2], 235[1]
Drummond, Wm. 142[2], 235[1]
Dryden 31, 36, 43[2], 60, 65[2], 81[1], 90, 93[6], 118[3], 153[2], 156[1], 184, 196[1], 197, 220, 221, 226[1], 237
Dunbar 23, 36, 51[3], 61, 72[1], 146 f., 217
D'Urfey 36, 127, 169, 240
Dyer, Edward 201[2]
Dyer, John 172

Earle, Jabez 73[2]
Erskine, Sir Henry (doch vgl. *Dict of Nat. Biogr.*, XVII. 410) 232
Etheredge 201
Euripides (?) 77

Falconer 165[2], 181, 220
Fergusson, Robert 38 f., 40 ff., 46, 52, 53, 59, 61, 64, 65, 67 ff., 73[1], 74 f., 77[2], 78[2], 79 f., 82, 86, 91, 93 ff., 100, 102, 104, 106, 107, 111, 112 f., 117 f., 119 f., 121, 123, 132 ff., 136, 137, 139, 142, 149, 151 f., 157, 158, 161, 162[3], 164[2], 167 ff., 209[3], 213 f., 218, 223[1], 227[2], 234, 244
Fielding 83[3], 92, 213[1]
Fletcher, John 87, 212
Fletcher, Phineas (?) 209[4]

Garrick 17, 18[3], 136, 188, 234
Gay 14, 20[1], 22[2], 43, 54, 75, 77[2], 81, 89, 101, 104, 112, 114[2], 118[3], 186, 214[1], 225
Geddes, Alexander 88, 99
Glover, Jean 46
Goldsmith 27, 50, 57 f., 62 f., 65, 80, 83, 90, 99, 100, 101, 103, 106, 107[2], 114 f., 119, 120, 140, 143, 150, 156[3], 157, 163 f., 172, 173[2], 177, 188[1], 200, 215, 228
Graeme, James 46, 149, 177
Graves, Richard 235
Gray 99, 100, 101, 107, 120, 128, 129, 137, 140, 141, 144 f., 162[4], 177, 215, 216, 222, 227[3]
Green, Matthew 83[3]
Greene, Robert 77
Guy, Robert 232

Hamilton of Bangour 30, 105, 146, 233
Hamilton of Gilbertfield 37, 41, 65, 67 ff., 72, 76, 108, 160, 162, 168, 170, 180, 219 [vgl. auch Herrigs *Archiv*, CV. 404 f.]
Harry, Blind 108, 162, 168, 180, 219
Hayward, Thomas 51
Henryson, Robert 86
Herbert, George 33
Herrick 22[2]
Hervey, James 58[1], 81[1], 161[3], 164[5], 227[1]
Hervey, Lord 65[2], 200
Hill, Sir Richard 209[2]
Hogarth 103
Home, Anne 24[1]
Home, John 18[7], 53[1], 134, 143, 180
Homer 34, 124[4]
Hopkins, John 226
Horaz 35, 63, 64, 101[2], 108[3], 113, 194

Jago, Richard 46
James I. 103, 224
Jennyns, Soame 25, 119, 120[1]
Johnson, Charles 197
Johnson, Dr. Samuel 57[1], 62, 83, 219[1]

King, Henry 219

Lafontaine 216[1]

Lapraik, John 72[1], 222
Lee 31
Lloyd, Robert 156[3]
Lodge, Thomas 20
Lowe, Alexander 156
Lowth, Bishop 22[1]
Lucrez 101[2]
Lyttelton, Lord 200

Mackenzie, Henry 24[1], 38, 82, 159[1], 236
Maclennan, Murdoch 16[1]
Macneill, Hector 204
Macpherson s. Ossian
Macvicar (?) 77
Mallet, David 21
Marlowe 89, 219
Masson, Arthur 27[2], 29[2], 222[3]
Mayne, John 78, 132, 135, 136[1]
Mickle, Wm. Julius 12[1], 65[2], 77
Milton 28, 46, 74[1], 81[2], 100[1], 101, 103[2], 105 f., 108 f., 118[3], 119, 120, 138[1], 148, 164[2], 172, 173, 174, 214[1] [vgl. auch Herrigs *Archiv*, CV. 408]
Mitchell, Joseph 25, 60[1]
Montgomerie, Alexander 61[1], 75, 81, 91, 135
Montrose, Marquis of 175[1]
Moore, Dr. John 222[3]
Moore, Thomas 212
Motte, de la 117[5]

Ogle, George 15, 25, 234
Oldys, William 83[3]
Ossian 21, 26, 33, 77, 158, 160, 168, 171, 180[2], 191, 213, 223[1], 227 [vgl. auch Herrigs *Archiv*, CV. 415 f. 424, 426]
Otway 12[3], 141, 142[3], 201
Ovid 156, 179

Parker, Martin 18, 86[2], 225
Parnell 143
Pennecuick, Alexander 40[1], 42, 53, 157 f.
Percy, Bishop 194, 206, 222
Philips, Ambrose 22[2], 90, 201, 229, 235
Philips, John 173
Pilkington, Mrs. (?) 17
Pindar, Peter (Dr. Wolcot) 72[3], 110[1], 111, 178[1], 210[1]
Pinkerton, John 81, 224
Pomfret, John 69, 214[1]
Pope 6[2], 23, 30 f., 33, 44 f., 46, 61, 63[1], 65[2], 70, 80, 100, 102[3], 104, 105, 106, 110, 120[1], 124[3], 125 f., 128,[1], 131, 139 f., 140[2], 144, 148, 150, 153[2], 155, 156[3], 187 f., 198, 199, 209, 210, 214[1], 220, 244
Prior 33, 55[3], 83, 156[3], 203, 231

Ramsay, Allan 3, 4[2], 5, 8, 9[1], 15, 21, 27[1], 35, 36, 38, 39 ff., 42, 47, 49, 50, 53, 56[2], 61,[1], 63, 65, 67 ff., 71, 74[1], 76, 77, 81, 86, 87, 89, 101[1], 104, 110, 113, 114[2], 117, 119, 120, 123, 127, 131, 132, 135, 136, 137, 142,[3], 143, 146, 149, 150, 152, 157, 158, 160, 170, 173, 174[1-4], 182, 190, 191, 194 f., 196, 209[3], 214, 215, 218, 220 f., 222, 224, 226[1], 227[1], 229, 230, 234, 240 [vgl. auch Herrigs *Archiv*, CV. 405]
Ray, John 198
Richardson 236
Rochester, Earl of 35, 102, 167[1], 179, 244
Ross, Alexander 125
Rousseau 99, 107, 114[2]
Rowe, Mrs. 22
Rowe, Nicholas 64[1], 192

S(cott?), J. 67 ff.
Scott, Sir Walter 37[2], 130[2], 183
Sempill, Francis (?) 25, 194
Sempill, Robert 39 f., 42, 157 f.
Seward, Anna 131, 164[4]
Shaftesbury 27[3]

Shakspere 12, 13, 33, 45, 72, 93, 103,[2], 106, 119, 120, 136, 141[2], 147, 159[1], 162, 163, 167[1], 181[1], 189, 212, 219, 236
Sharpham, Edward 51
Sheeres, Sir Harry 8[1], 21
Shelley 73[2], 83[2], 236
Shenstone, William 1[3], 13, 26, 56 f., 58[2], 65,[2], 70[2], 75[5], 97 ff., 100, 103, 104, 121 f., 129, 130[1], 137, 144,[2], 158[2], 162, 171, 172, 176, 208, 221, 226[1], 230, 231, 236
Sheridan 113
Sidney 142[2]
Skinner, John 39, 41, 104, 194 ff., 207, 221
Skirving, Adam 53[4]
Smith, Adam 13, 52, 199
Smollet 38[1], 218[2]
Somerville 220
Southerne 8[1]
Spenser 65, 91[2], 155 f.
Sterne 38, 48, 50, 66, 69, 82, 103, 111, 113, 122, 131, 160, 188, 216, 236, 241 ff.
Sternhold, Thomas 226
Stewart 23
Suckling 22[2], 182
Swift 118, 168[1], 233

Tait, John 235[1]
Thomson, James 13, 21, 22[2], 24, 26, 27, 28,[1], 37[1], 38, 40[2], 45, 50, 52, 60, 62, 63 f., 65[2], 66, 70, 72, 73 f., 75[2], 77, 81, 82, 93[6], 99, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 110[2-3], 111, 114[2], 115, 119, 120, 126 ff., 129[2], 130, 136, 137, 138,[1], 139, 140, 142 f., 144, 145[1], 146, 152 ff., 160, 161, 164 f., 167, 168, 170 f., 172, 173, 174, 175, 176 f., 178 f., 180, 199, 200, 201, 208, 209[3], 212, 215, 216, 218, 220, 221, 226[2], 227[2], 228, 232, 233, 236 [vgl. auch Herrigs *Archiv*, CV. 412 ff.]
Tickell, Thomas 209[2]
Tytler, James 9[1]

Virgil 93[6], 96, 100, 101[2], 108[3], 176

Wade, John 74
Ward, Edward 92
Wardlaw, Lady 48
Warton, Joseph 100, 176
Warton, Thomas 101, 112
Whistler, Anthony 193[3]
Whitehead, William 110[1], 192[1]
Wilkie, William 138
Wither, George 207
Wolcot, Dr. s. Peter Pindar
Wollaston, William 123 f.
Wood, Robert 90[3]
Wordsworth 80, 213[1], 216, 226[1], 244

Young, Edward 12, 27, 28, 31[1], 33, 52 f., 55[2-3], 56, 58 f., 64[1], 65, 83, 103, 106[1], 110[1], 127, 130, 131, 141, 145, 147, 148, 157, 165, 181, 188, 192, 209, 220 [vgl. auch Herrigs *Archiv*, CV. 412]

Druck von Max Schmersow vorm Zahn & Baendel, Kirchhain N.-L.

BINDING DEPT. MAR 23 1959

PR 4336 R47
Ritter, Otto
Quellenstudien zu Robert Burns

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 12 12 03 026 2